MODERN LANGUAGES
FACULTY LIBRARY
OXFORD

Digitized by Google

3001995352

B/44(85)-5[2]/65:5.1

LILIENCRON, R.von.

Die historischen Volkslieder der Deutschen, 13.-16.Jhdt.

Vol.5. (1869).

Digitized by Google

B
4Q (55)-5[2]
65:5.1

1.

MODERN LANGUAGES FACULTY LIBRARY
TAYLOR INSTITUTION
UNIVERSITY OF OXFORD

This book should be returned on or before the date last marked below.

-0. FEB. 1974
31 MAY 2005

If this book is found please return it to the above address - postage will be refunded.

Digitized by Google

TAYLOR INSTITUTION OXFORD

Die

historischen Volkslieder

der Deutschen

vom 13. bis 16. Jahrhundert

gesammelt und erläutert

von

R. v. Liliencron.

AUF VERANLASSUNG
UND MIT
UNTERSTÜTZUNG
SEINER MAJESTAET
DES KÖNIGS VON BAYERN
MAXIMILIAN II.

HERAUSGEGEBEN
DURCH DIE
HISTORISCHE COMMISSION
BEI DER
KÖNIGL. ACADEMIE DER
WISSENSCHAFTEN.

Nachtrag

enthaltend

die Töne und das alphabetische Verzeichniß.

Leipzig,
Verlag von F. C. W. Vogel.
1869.

Digitized by Google

Digitized by Google

Die Töne.

Digitized by Google

Abkürzungen.

Acht und sechzig Lieder = 68 Deutsche Lieder .... (Am Schluß:) Gedruckt zu Nürmberg durch Johañ vom Berg, vnd Vlrich Newber. (c. 1550.)

Babstische Gesangb. = Geystliche Lieder. Mit einer newen vorrhede. D. Mart. Luth. Warnung .... Gedruckt zu Leipzig, durch Valentin Babst in der Ritterstraßen M. D. XLV.

Dresd. Cod. M 53 = Handschrift der königl. Bibliothek in Dresden, enthält Aufzeichnungen aus der 1. und 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts, aus Amsdorfs Bibliothek stammend, darunter eine große Menge geistlicher und weltlicher Lieder, mit sorgfältig geschriebenen Melodien versehen.

Finck = Schöne außerlesene lieder, des hoch berümpten Heinrici Finckens, sampt andern newen Liedern, von den fürnesten diser kunst gesetzt, lustig zu singen, vñ auff die Instrument dienstlich vor nie im druck außgangen. 1536. (Am Schluß:) Gedruckt zu Nürenberg durch Hieronymum Formschneyder.

Forster I, II, III, IV = Ein außbund schöner Teutscher Liedlein zusingen, vnd auff allerley Instrument, zu gebrauchen, sonderlich außerlesen .... Gedruckt zu Nürnberg, durch Johann vom Berg, Vnd Vlrich Newber MDLX. (Die erste Ausgabe des 1. Theils erschien 1539.) Der 2. Theil ist hier in der Ausgabe von 1565, der 3. in der von 1563, der 4. in der von 1556 benutzt.

Fünf und sechzig teutscher Lieder = T. Fünff vnd sechzig teütscher Lieder, vormals im truck nie vß gangen. (Am Schluß:) Argentorati, apud Petrum Schoeffer. Et Mathiam Apiarium. (1537.)

Hamb. Gesangbuch = Melodeyen Gesangbuch 2c. Gedruckt zu Hamburg durch Samuel Rüdinger Anno Christi 1604. Enthält vierstimmige Sätze der Choräle von Hieronymus Prätorius, Joachim Decker, Jacob Prätorius und David Scheidemann. Die Melodie in der Oberstimme.

Meister = Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen 2c. von Karl Severin Meister. Bd. I.

Ott I = Hundert vnd ainundzwein,tzig newe Lieder, von berümbtenn dieser kunst gesetzt, lustig zu singen, vnd auff allerley Instrument dienstlich, vormals dergleichen im Druck nye außgangen. (Die Vorrede ist unterzeichnet:) Nurenberg den 20 tag des monats Augusti Anno 2c. 34. Hans Ottl Buchfuerer. (Am Schluß:) Gedruckt zu Nurenberg durch Jheronimum Formschneyder M. D. XXXIIII.

Ott III = Hundert vnd funfftzehen guter newer Liedlein, mit vier, fünff, sechs stimmē, vor nie im truch außgangen, Deutsch, Frantzösisch, Welsch vnd Lateinisch, lustig zu singen, vnd auff die Instrument dienstlich, von den berhümbtesten diser Kunst gemacht. (Die Vorrede ist unterzeichnet:) Johann Ott, Burger vnd Buchfürer zu Nurmberg. (Am Schluß:) Impressum Norimbergae, impensis honesti viri Johannis Otthonis Bibliopolae Anno MDLXIIII.

Digitized by Google

Schmeltzel = Guter, seltzamer vñ künstreicher teutscher Gesang, sonderlich ettliche Künstliche Quodlibet, Schlacht, vñ dergleichen, mit vier oder fünff stimen, biß her, im truck nicht gesehen. MDXLIIII. (von „Wolfgang Schmeltzel, Burger zu Wien".)

Schumannsches Gesangbuch = Geistliche lieder, auffs new gebessert vnd gemehrt, zu Wittēberg.... (Am Schluß:) Gedruckt zu Leyptzick durch Balten Schuman. M. D. XXXIX. (Einziges bekanntes Exemplar in der Werniger. Bibl. Hb. 491 s.)

Triller = Ein Christlich Singebuch, fur Layen und Gelerten, Kinder vnd alten, daheim vnd in Kirchen zu singen..... Durch Valentinum Triller von Gora, Pfarheren zu Pantenaw, im Nimpschischen Weichbilde .... Gedruckt zu Breßlaw, durch Christpinum Scharffenberg 1559.

Tucher = Schatz des evangelischen Kirchengesangs im ersten Jahrhundert der Reformation. Herausgegeben unter Mitwirkung Mehrer von G. Freiherrn von Tucher. Zweiter Theil. Melodienbuch. Leipzig 1848.

Wackernagel, Bibl. = Bibliographie zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes im 16. Jahrhundert von R. E. Philipp Wackernagel.

Walthersches Gesangbuch = Geystliche gesangk Buchleyn. Tenor. Wittemberg M. D. IIII (soll heißen 1524) 2. Ausgabe 1535, 3. 1537, 4. 1551. Enthält mehrstimmige Sätze, die Melodie im Tenor.

Werlin = Rhitmorum Varietas. Typi, exempla & modulationes rhythmorum. Opera et studio P. J. Werlini Ord. S. Bened. prof. in Seon 1646. Handschrift, 7 Foliobände. Münch. Bibl. Cod. germ. 3636. Das Werk enthält eine nach der Zeilenzahl geordnete Zusammenstellung aller dem Verf. bekannten Strophenarten (Töne) mit Beispielen und Melodien, letztere mit einem z. Th. bezifferten Baß versehen. Seine Melodien entsprechen manchmal, nur daß sie etwas modernisirt sind, den authentischen älteren Melodien, manchmal aber auch nicht.

Winnenberg = Christliche Reuter Lieder, Gestellet durch Herrn Philipsen den Jüngern Freiherrn zu Winnenberg vnd Beilsteyn. Nicht spott mit Gott, mein reime ist Wolt Gott solchs thet eyn jeder Christ. Der reVter Weis VnD gVt gesang Haben Vor Gott eIn anDern klang. Zu Stroßburg bei B. Jobin 1582.

Winterfeld = Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältniß zur Kunst des Tonsatzes dargestellt von Carl v. Winterfeld. Bd. I—III.

Digitized by Google

Einleitung.

Ein so loses Verhältniß zwischen Wort und Weise eines Liedes, daß jenes ohne diese selbständig existiren könnte, und daß der Dichter es dem Zufall überläßt, ob sein Lied auch eine Melodie und welche Melodie es erhalte, greift in Deutschland nicht vor der Opitzischen Zeit um sich. Bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts sind dagegen Wort und Weise nur zwei von einander untrennbare Seiten desselben Kunstwerkes, die erst gemeinsam mit einander ein Lied bilden. Lieder zum bloßen Lesen gab es noch nicht und kein Dichter ließ ein Lied ausgehen, ohne daß er ihm entweder in einer neuen oder einer von einem älteren Liede entlehnten Melodie auch die Form seines Lebens und Wirkens mit auf den Weg gab. Wählte der Dichter in solchem Fall eine im Volk schon umlaufende Melodie oder einen Meistersängerton, dann wird dabei auf seine Wahl natürlich Schönheit und Beliebtheit der Melodie ihren Einfluß geübt haben. Aber ein anderer Grund wirkte häufig nicht minder entscheidend dabei: nämlich irgend eine Verwandtschaft seines neuen Liedes zu dem älteren, irgend eine Beziehung auf dasselbe. Dadurch hatten die Liedersänger einen nicht zu verkennenden Vortheil, denn durch die Beziehung auf das ältere Lied vermochten sie gleich mit der ersten Zeile ihres neuen Liedes gewisse bestimmt gerichtete Empfindungen im Hörer anklingen zu lassen. Das Verhältniß des neuen zum älteren Liede kann dabei ebensowohl in einer Aehnlichkeit als etwa in einem witzigen Gegensatz bestehen. Wenn z. B. das Lied auf den bei Mühlberg gefangenen Kurfürsten Johann Friedrich, unsere Nr. 557, auf die Melodie des Lutherschen Liedes von den zwei protestantischen Märtyrern zu Brüssel gesungen ward, so liegt die Deutung dieser Bezugnahme auf der Hand: der Kurfürst wird dadurch als heiliger Märtyrer für seine Kirche bezeichnet. Dem Liede Nr. 180 auf Anna von Bretagne, deren Vermählung mit König Maximilian durch Karl VIII. von Frankreich zerrissen ward, erweckte der Dichter eine weiche Stimmung in seinen Hörern, indem er es auf die Melodie eines Liebesliedes sang, welches die Klagen zweier Scheidenden enthält und eben diese selbe Melodie dient wieder zu einer witzigen Wendung, indem sie für ein Lied auf die Auflösung der Ligue von Cambray, Nr. 273, verwendet wird, wobei also der österreichische Pfau und die französische Lilie als die klagenden Liebenden, welche nun von einander lassen sollen, erscheinen.

Es ist klar, wie wenig man unter solchen Umständen das ganze Lied zu kennen behaupten darf, so lange man nicht auch seinen „Ton" kennt, so lange man nur

Digitized by Google

seine Worte, nicht auch die dazugehörige Weise hat. Leider aber bleiben wir fast bei allen, dem 16. Jahrhundert voraufliegenden Liedern unserer Sammlung und auch bei gar vielen Liedern des 16. Jahrhunderts ohne Kunde von ihrer Melodie.

Man kann nämlich diese Kunde nur auf zwei Wegen erlangen: entweder dadurch, daß die Melodie sich mit dem Liede wirklich noch verbunden findet, sei es im lebendigen Gesange oder in einer handschriftlichen oder gedruckten Aufzeichnung; oder aber dadurch, daß zu dem Text des Liedes die Bemerkung hinzugefügt ist, in welchem Ton, d. h. dann zugleich auf welche Melodie es gesungen ward. Für die Zeit nun aber vor 1500 versagen alle diese Mittel mit geringen Ausnahmen. Denn im noch lebenden Gesang hat sich nur, durch besondere Umstände, ein einziges unserer Lieder vorgefunden, Nr. 15; vgl. darüber Ton XLVII. Aus Aufzeichnungen der Melodien aber, die in älterer Zeit höchst selten waren, würden wir kaum zu einem einzigen unserer Lieder vor dem 16. Jahrhundert die Melodie kennen, wenn nicht einige uns später, d. h. im 16. Jahrhundert, bekannt werdende Melodien nachweislich schon für Lieder des 15. Jahrhunderts verwandt worden wären. Eine Tonangabe endlich den Liedern beizugeben, ward auch erst seit der Zeit Sitte, wo man begann, die Lieder durch den Druck auf fliegenden Blättern zu verbreiten, während man sie in Handschriften des 15. Jahrhunderts, soviel mir bekannt ist, bei Volksliedern nicht findet. Bei den Liedern dieser Sammlung wenigstens ist mir kein Beispiel vorgekommen. Uebrigens führt selbstverständlich eine solche Tonangabe auch nicht weiter, als daß man darnach die Melodie sicher bestimmen kann; es frägt sich dann immer erst noch, ob man auch dieser Melodie selbst habhaft werden kann. Nur in Einem Falle bedarf es zur Bestimmung des Tones und der Melodie auch nicht einmal einer ausdrücklichen Tonangabe: nämlich bei denjenigen Liedern, die in einem meistersängerischen Ton gedichtet sind. Denn bei den Meistersängern hatte, wie bei den früheren Minnesängern, jeder Ton seinen eigenen Strophenbau und, so viel wir wissen, jeder Ton auch nur eine einzige Melodie. Wenn wir also die Strophenform irgend eines Liedes als diejenige eines sonst bekannten Meistersängertones erkennen und wenn uns daneben die Melodie dieses Tones bekannt ist, so wissen wir damit, daß zu jenem Liede auch diese Melodie gehört. Wir können z. B. an dem Strophenbau des Liedes Nr. 144 erkennen, daß es in „Schilhers Hofton" gedichtet ward, und wenn nun Tschudi dem Liede Noten hinzufügte, so dürfen wir mit kaum trügender Bestimmtheit behaupten, daß diese Noten uns eben die mit jenem Namen des Schilherschen Hoftones bezeichnete Melodie darbieten. Das also ist ein solcher Fall, in welchem wir aus einer etwa 1530 gemachten Aufzeichnung eine schon 1476 landläufige Melodie kennen lernen.

Erst für das 16. Jahrhundert fangen die Quellen an, reichlicher zu fließen. Schon die jetzt, wie bereits gesagt, aufkommende Sitte, den Liedern eine Angabe des „Tones", in dem sie zu singen sind, beizusetzen, leistet uns wichtige Dienste. Aber auch die Noten selbst werden, namentlich wo es sich um eine noch neue Melodie handelt, manchmal, wenn auch nicht oft, in den fliegenden Blättern mit abgedruckt, oder Leute, die sich das Blatt kauften, fügten selbst handschriftlich die dazu gehörige Melodie hinzu. Auch ward es jetzt überhaupt gebräuchlicher, wenn man sich ein Lied aufzeichnete, die Melodie dabei zu notiren, während man sie in früheren Zeiten, wohl weil das Notenschreiben den Wenigsten geläufig war, nur von dem Sänger, nach dessen Vortrag man sich den Text aufzeichnete, auswendig zu lernen pflegte. So machte es z. B. der Schreiber der würtembergischen Lieder Nr. 447 ff.,

Digitized by Google

wie er uns in seiner Reimchronik erzählt (vgl. die Anm. zu Nr. 447,1, Nr. 448,1, u. s. w.). Von einem dieser Lieder vermochte er jedoch die Melodie nicht festzuhalten, weil er sie nur als Tenor eines mehrstimmigen Satzes hörte, und allerdings müssen wir ihm darin Recht geben, daß auch ein musikalisches Ohr oft nicht im Stande wäre, eine Melodie, die innerhalb eines solchen mehrstimmigen Tongewebes, wie man sie in den Beilagen dieser Sammlung findet, versteckt liegt und aus ihrem wirklichen Rhythmus gänzlich herausgerenkt ist, herauszufinden und festzuhalten. Den erwähnten Aufzeichnungen einzelner Melodien stellen sich sodann im 16. Jahrhundert auch größere Liedersammlungen mit Melodien an die Seite, deren zwei für unsere Zwecke gute Dienste leisteten: eine geschriebene, der Dresdener Cod. M. 53 (dessen Nachweisung ich Herrn Musikdirector Böhme in Dresden danke), und eine gedruckte, nämlich die „Christlichen Reuterlieder" des Freiherrn von Winnenberg, in denen um 1580 beliebte ältere Lieder unter Beibehaltung ihrer Melodien moralisch umgedichtet sind*). In allen bisher genannten Quellen finden sich die Melodien nur einstimmig und ohne jede Zuthat. Denn so sang das Volk sie damals; Begleitungsharmonien in heutiger Weise kannte man noch nicht. Wenn die Melodie anders als einstimmig oder im Einklang der Stimmen und Instrumente gesungen und gespielt ward, dann traten die anderen Stimmen nicht als begleitende Harmonien, sondern als contrapunktische Gegenstimmen hinzu. Wir werden gleich darauf zurückkommen, daß und weßhalb wir uns in alter Zeit auch unter dem Volk eine verhältnißmäßig große Uebung im Singen, ja im Improvisiren solcher contrapunktischer Gegenstimmen verbreitet denken müssen. Diese einstimmigen Aufzeichnungen nun müssen wir als die recht eigentlichen authentischen Urkunden des damaligen Volksliedes betrachten. Aus solchen Quellen stammen in der folgenden Sammlung die Melodien zu Ton Nr. II A und B. IV. XII. XIII. XVII C. XX. XXI. XXXI. XXXII. XL A. XLI. XLVI B. XLIX^{b}. LII. LIX. LXI. LXIX. LXX. LXXIV. LXXX. LXXXIII. XCI. XCII. XCIII. XCVI. CXI. CXII und CXIV.

Ganz nahe schließt sich dieser Quelle sodann eine zweite an: die ältesten Gesangbücher der protestantischen Kirche. Es ist bekannt, daß für viele der ältesten Kirchenlieder die Melodien von Volksliedern benutzt wurden. Wo wir also, was freilich leider nicht immer der Fall ist, wissen, welchem weltlichen Ton eine solche Kirchenmelodie entnommen ist, da haben wir in ihr das betreffende Volkslied vor Augen. Denn die Vergleichung mit anderen Quellen lehrt uns, wie wir sehen werden, daß die Melodien, wenn die Kirche sie aufnahm, fürs Erste noch keine wesentlichen Veränderungen erlitten. Das war ja auch nur natürlich; wollte man doch eben das Volk, indem man ihm seinen Rang als Gemeinde zurückgab, singen lassen, was und wie es zu singen gewohnt war; sonst hätte die Gemeinde natürlich nicht unmittelbar verstanden, diesen Kirchengesang auszuüben. Harmlos aber, wie man auf solche Art die Melodien von der Gasse in die Kirche verpflanzte, trug man wieder andere aus der Kirche auf die Gasse zurück. Denn auch der umgekehrte Fall kommt vor und findet sich in unserer Sammlung (vgl. z. B. Ton III Ach got von himel, sich dorin; Ton IX Auß tiefer not; Ton XXVI Ein feste burg), daß Melodien von Kirchenliedern wieder für weltliche Volkslieder gebraucht wurden.

*) Die dem 15. Jahrhundert angehörende unter dem Namen des Locheimer Liederbuchs veröffentlichte Sammlung gewährte leider für die historischen Lieder keine Ausbeute.

Digitized by Google

Wir dürfen daher getrost die Gesangbücher aus den ersten Jahrzehnten der protestantischen Kirche als gute Fundgrube für Volksmelodien, soweit wir solche in ihnen mit Sicherheit nachweisen können, betrachten. In der vorliegenden Sammlung sind aus solcher Quelle die Töne I. III. V. VI. VIII. XVII A und B. XVIII. XXIV B. XXVI. XXVII. XXVIII. XXX. XXIV B und C. XLVI A. LXV und LXVIII geschöpft.

Daran schließt sich dann endlich eine dritte Quelle, die an sich die reichhaltigste ist, wenn sie auch zufälliger Weise für unsere Sammlung keine so erhebliche Ausbeute bot: das sind die gedruckten Stimmhefte mehr-, d. h. vier- bis achtstimmiger Lieder, welche, 1512 mit der bei Oeglin in Augsburg erschienenen Sammlung anhebend, sich in einer, bei der Kostspieligkeit damaliger Drucke überraschenden Menge durch das ganze Jahrhundert ziehen. Sie enthalten hauptsächlich Volkslieder, welche von den Meistern des Jahrhunderts in mehrstimmigen Sätzen contrapunktisch bearbeitet sind. Die Melodie liegt dabei mit sehr wenigen Ausnahmen in der, zunächst über der Unterstimme liegenden Mittelstimme, welche eben durch diesen Umstand den Namen des Tenors erhielt, denn Tenor bezeichnet eigentlich die einem contrapunktischen Satz als cantus firmus zu Grunde liegende Melodie. Deßhalb bleibt denn auch diese Stimme in dem nicht seltenen Fall, wo sie nicht von einer Tenor-, sondern einer Altstimme gesungen wird, nichtsdestoweniger der Tenor des Satzes. Dergleichen polyphone Sätze über weltliche (wie kirchliche) Melodien bildeten in jener Zeit, neben den Virtuosenmusiken für die Laute und einige andere Instrumente, den Inhalt derjenigen Musik, die wir heute als Haus-, Kammer- und Concertmusik bezeichnen, und zwar nicht nur als Vocal-, sondern auch als Instrumentalmusik. Denn sie wurden nicht nur gesungen, sondern auch (symphonieartig) auf Instrumenten gespielt. Das lehren uns schon die Titel dieser Liederbücher (vgl. z. B. in vorstehendem Verzeichniß die Finckʃche, Forsterʃche und Ottʃche Sammlung). Was den gesanglichen Vortrag betrifft, so sind die Lieder hier auf gemischten Chor berechnet, aber mit Knabenstimmen, weßhalb sie in Alt und Tenor oft Stimmlagen haben, welche für Männertenor und Frauenalt nicht ausführbar sind. Aber auch abgesehen von diesem Umstand sind wir heutzutage um Sänger für diese Compositionen einigermaßen verlegen, denn sie erfordern eine Kunstfertigkeit, welche z. B. über diejenige unserer Gesangvereine recht weit hinausragt. In alter Zeit dagegen hatte man die Sänger, welche auf Musiken solchen Styles von Kindesbeinen an geschult waren, zahlreich genug, nämlich durch die Kirchenchöre und die darauf abzielende musikalische Erziehung aller Schulen, in den Currenden, ja auch in weiteren Kreisen unter Denen, die ihre Jugend in solcher Schule zugebracht hatten. Dies erklärt uns die sonst fast unglaubliche Thatsache, daß Musiken, so schwer zu singen und, fügen wir hinzu, für den Hörer durch ihre strenge und überaus herbe Kunstform so schwer verständlich, dennoch so allgemein beliebt und so allgemein verbreitet waren, wie es uns der Umfang und die Anzahl derartiger Sammlungen auf ganz unwiderlegliche Weise beweist. Allerdings haben wir uns offenbar zwischen den eifrigen Liebhabern dieʃer Art von Musik und den musikalisch weniger gebildeten Kreisen für damals denselben Unterschied und wohl auch denselben Kampf zu denken, wie heute zwischen den Freunden ernster „classischer" Musik und den Verehrern der Tanz- und Gartenmusiken. Aber es ist wohl anzunehmen, daß eben vermöge der ganz allgemein verbreiteten musikalischen Vorbildung das Geschick, die Fassungskraft und die Liebe für jene schwierigen musikalischen Formen gegen heute

Digitized by Google

verhältnißmäßig weit verbreitet war. Ja selbst die sich daran anschließende und innerhalb der eigentlichen Kunstkreise ja damals seit Jahrhunderten gepflegte und geübte Kunst des freien Discantirens, d. h. die Geschicklichkeit, zu einem gesungenen Liede eine contrapunktirte Gegenstimme, einen Baß etwa oder eine figurirende und harmoniebildende Oberstimme im augenblicklichen Gesang frei zu erfinden, müssen wir uns als im Volke ziemlich verbreitet denken. Sänger nun, die auf solche Art des Gesanges eingeschult waren, sind unter den „Gelerten" gemeint, für welche der Druck unseres Liedes Nr. 558 einen vierstimmigen Satz der beschriebenen Art als Ton anführt, während andere, ungeübte Sänger das Lied einstimmig auf die Melodie „Die sonne ist verblichen" singen mochten. Und das Triller'sche Gesangbuch hat denselben Gegensatz im Auge, wenn es auf dem Titel seine Melodien als für „Layen und Gelerte" gleich geeignet bezeichnet. Wenn aber Walther sein Wittenbergisches Gesangbuch mit solchen polyphonen vierstimmigen Bearbeitungen herausgab, so sind dieselben jedenfalls nicht sowohl für die Gemeinde als für die gebildeten Kirchenchöre bestimmt, welche dem einstimmigen Gemeindegesang dadurch einen breiten Hintergrund geben oder mit ihm abwechseln mochten. — Für unsere Sammlung nun haben mehrstimmige Sätze der besprochenen Art in ihren Tenören die Melodien der Töne Nr. XV. XXIV A. (XXX) XXXIV A. XL B. XLVIII. L. LIII. LVI. XCII. XCV. XCIX. C. CI. CIV und CV geliefert.

Ueber Auffassung und Behandlung der folgenden Melodien sind noch einige Bemerkungen vorauszuschicken. Manchem Leser glaube ich einen Dienst zu erweisen, wenn ich dieselben an eine, freilich nur in den allerallgemeinsten Zügen zu gebende kunstgeschichtliche Erörterung knüpfe. Kenner der alten Musik mögen diesen kleinen Umweg entschuldigen, auf dem ich nur Solchen, welchen die Geschichte der Musik nicht bekannt ist, in Kürze deutlich machen möchte, in welchem Stadium ihrer Entwickelung sich diese Kunst im 16. Jahrhundert überhaupt befand und eine wie große Bedeutung innerhalb ihrer damals das Lied hatte.

Es sind die Griechen, deren wunderbar feiner ästhetischer Sinn auch in der Musik die Grundlagen aller weiteren Entwickelung auf feste Weise legte; aber sie entfalteten noch nicht alle Seiten der Sache; sie sind, was man auch von der Herrlichkeit ihrer Musik lesen und glauben mag, dennoch auf einer vorbereitenden Stufe der Kunst stehen geblieben. Ihr Verdienst ist es zunächst, aus der, der Möglichkeit nach bis ins Unendliche theilbaren Tonreihe das normale Maß eines ganzen Tones und die auf rationalen (Schwingungs-) Verhältnissen beruhenden Intervalle der Secunde, Terz u. s. w. herausgefunden und auf solchem Wege die Tonleiter aufgestellt zu haben, auf der für alle Zeit die Musik beruht. Doch nicht unsere chromatische, in lauter halben Tönen fortschreitende, sondern die diatonische Tonleiter, d. h. diejenige Reihenfolge der Töne, in welcher, von C anfangend, auf zwei ganze Töne immer ein halber folgt (C–d–e–f. G–a–h–c). Die Claviatur unserer Flügel u. s. w. zeigt uns, im Anschluß an diese uralte griechische Grundlage, noch heute die diatonische Tonleiter in ihren weißen Tasten; in den schwarzen Obertasten dagegen haben wir die erst später eingeschobenen chromatischen Halbtöne vor Augen. Auf dieser diatonischen Tonleiter erbauten die Griechen sodann (statt unserer, daraus erst allmälig vermöge Einschiebung der Halbtöne erwachsenen Dur- und Molltonart) eine Anzahl von Tongeschlechtern, welche später in der Kunstübung der christlichen Kirche unter Ausschluß des nicht mehr Praktischen und im Anschluß zwar an die alten griechischen Bezeichnungen, aber z. Th. in abweichender Verwendung der Ausdrücke folgende Namen

Digitized by Google

erhielten: 1) Jonisch, die Reihe von C–c (immer mit Ausschluß der schwarzen Halbtöne unseres Clawiers, um die Schilderung durch dies bekannteste Instrument zu verdeutlichen); 2) Dorisch, von D–d; 3) Phrygisch, von E–e; 4) Lydisch, von F–f; 5) Mixolydisch, von G–g, und 6) Aeolisch, von A–a. Wenn eine Melodie sich der Hauptsache nach nicht zwischen Grundton und Octave einer Tonart, sondern zwischen ihrer Unterquinte und Oberquarte bewegt, im Jonischen also z. B. nicht zwischen C–c, sondern zwischen G–g, aber auf C schließend, dann bezeichnete man dies als Hypojonisch, Hypodorisch u. s. w. — Neben dieser Seite der Musik, d. h. neben den harmonischen Tonverhältnissen, soweit sie sich im Nacheinanderklingen der Töne, d. h. im Bau melodischer Tonreihen, darstellen, haben die Griechen ferner jenes bewundernswerthe System der Tactmaße und der musikalischen Rhythmik geschaffen, welches uns in ihrer Metrik vorliegt. Denn was sich hier in den Worten und im Strophenbau als Versmaß zeigt, das war zugleich, auf die begleitende Musik angewandt, musikalischer Tact und Rhythmus. Dagegen blieb den Griechen die dritte Seite der Musik, deren Hinzutritt die Entwickelung der Kunst erst zur eigentlichen Vollendung bringen konnte, noch unerschlossen: die Harmonie, soweit sie sich nicht in der Aufeinanderfolge, sondern im gleichzeitigen Erklingen der Töne offenbart. An diesem Punkt nahm das Mittelalter die Arbeit wieder auf.

Aber freilich gelangte es erst nach jahrhundertlangen Vorarbeiten bis an den Anfang dieser Neubildung. Denn die junge christliche Kirche, innerhalb deren die weitere Entwickelung sich zunächst vollzog, begann damit, sich innerhalb der Ueberlieferung einzurichten. Der Gottesdienst ward in Hymnen und Liturgie mit einer, wesentlich auf den griechischen Gesetzen beruhenden Musik ausgestattet. Schon früh wurden kirchliche Gesangschulen für diesen Zweck errichtet. Bald begann man auch mit neuen theoretischen Untersuchungen. Die Kirche aber sorgte dafür, daß dasjenige, was sich auf solche Art in ihren Hauptsitzen zu Rom und Mailand gebildet hatte, gleichmäßig über das ganze Abendland verbreitet wurde, indem sie ihm den Charakter des kirchlich Geweihten und dadurch des Normalgültigen verlieh und es unter ihre eigenen wesentlichen Aufgaben zählte, die Meister, Sänger und Spieler für diese ihre Kunstübung zu erziehen: ein Umstand, der von großem Einfluß auf die Geschichte der Musik gewesen ist, denn es wurden dadurch die musikalischen Arbeiten in dem ganzen großen Völkergebiete, welches einer neuen Cultur entgegengieng, gewissermaßen geregelt, auf dieselben Ziele gelenkt und immer von Neuem wieder zur Einheit zusammengefaßt. Es war eine weitere natürliche Folge dieser ganzen Einkehr der alten Kunst in die christliche Kirche, welche sie benutzen wollte, um ihrem neuen hohen Ideenkreise einen erhabenen und schwungvollen Ausdruck zu verleihen, daß die Musik auch ihrerseits wieder dadurch in neue Bahnen der Entwickelung geleitet werden mußte. In der Kirche trat bald neben die, an das griechische Vorbild sich enger anschließende älteste Art, welche man mit dem Namen des Ambrosianischen Gesanges zu bezeichnen pflegt, seit dem 6. Jahrhundert in dem sogenannten Gregorianischen Gesang eine Neubildung, deren Hauptkennzeichen darin besteht, daß sie ihre Noten nicht eigentlich mißt, sondern frei nach den Accenten des Textes singt, indem sie für die Texte zugleich das System der griechischen Metra fallen läßt. Auch andere selbständige Formen kirchlichen Gesanges entwickelten sich früh. Der ganze kirchliche Gesang aber bestimmte rückwirkend dann wieder die Musik im Volk und ihre Formen; dabei aber trat nachweislich schon früh eine Wechselwirkung ein. Denn auch in

Digitized by Google

diesen früheren Jahrhunderten mußte, was die Kirche übte und lehrte, vermöge der Schulen und Kirchenchöre in die Laienwelt draußen hinüberwirken.

Daß der Gregorianische Gesang die Musik aus den Fesseln der, doch nur zum kleinsten Theile noch in Uebung gebliebenen antiken Metrik einstweilen gelöst hatte, war entschieden nützlich für die weitere Entwickelung. Denn die neuen Sprachen, ja selbst das kirchliche Latein war keineswegs mehr im Stande, der Feinheit und dem unendlichen Formenreichthum der griechischen Metren als Träger zu dienen. Es mußte jetzt vielmehr die Tonmessung und das Rhythmisiren vom Text auf die Musik übergehen; diese mußte aus sich selbst ein ihrem eigenen Wesen entsprechendes System der Tonmessung, des Tactes und der Rhythmen herausbilden, wobei sie freilich, sei es nun um des gleichen Wesens der Sache willen oder vermöge wirklicher Einflüsse der antiken Metrik, in den Grundlagen und Hauptsachen doch wieder nur eben dasjenige rein musikalisch ausprägte, was bei den Griechen Metrik gewesen war. Das ist die im früheren Mittelalter vollzogene Schöpfung der Mensuraltheorie und der mensurirten, d. h. in fest gemessene Rhythmen und Tacte abgetheilten Musik, im Gegensatze zu dem, in mehr oder minder gleichen, nur nach dem Wortaccent verschieden betonten Noten hinfließenden (Gregorianischen) cantus choralis oder cantus planus. Die Musik ward zur Herausbildung jener Mensuraltheorie schon durch die neue und letzte große Aufgabe genöthigt, welche eben um dieselbe Zeit, etwa seit dem 10. Jahrhundert, den Geistern aufzugehen begann, indem die Bewegung anhob, welche zur Entfaltung der Harmonie im mehrstimmigen Zusammenklang der Töne und damit zur Vollendung der Musik als Kunst führte. Dabei war man vorläufig aber weit entfernt davon, auf den Gedanken blos begleitender Harmonien zu gerathen, welche uns heute so sehr als das Einfachste, ja Unentbehrliche erscheinen, daß wir erst in die Geschichte blicken müssen, um uns zu überzeugen, daß solchen scheinbar so nahe liegenden Begleitungen der Melodien durch Accorde zeitlich die schwierigsten contrapunktischen Formen vorangegangen sind und als Vorbereitung und Weg dahin dienen mußten. Man stellte sich nämlich seine Aufgabe so: eine Melodie gleichzeitig von mehreren Stimmen in verschiedener Tonhöhe erklingen zu lassen, oder zu einer Melodie andere Melodien in anderen Stimmen unter harmonisch geregeltem Verhältniß der dadurch zusammentreffenden Töne hinzuzufügen. Mit den unförmlichsten Quinten- und Quartenparallelen fing man an, um im Lauf von etwa fünf Jahrhunderten angestrengten geistigen Schaffens und Ringens zu den schwierigsten Aufgaben der contrapunktischen Kunst und zugleich zu einer staunenswerthen Virtuosität in der Handhabung der strengsten canonischen Formen und des fugirenden Satzes emporzusteigen. Das älteste Verdienst gebührt hierbei den Franzosen; ihre vornehmste Entwickelung aber haben die contrapunktischen Formen im 14.—16. Jahrhundert durch die niederländischen Meister und Schulen erhalten. Kleine Proben dieser, dem Ohr noch sehr herben und nicht leicht erfaßbaren Kunst, wie sie im 16. Jahrhundert von den deutschen Meistern geübt wurde, finden wir in den mehrstimmigen Beilagen dieser Sammlung. Es mußte noch ein Letztes hinzukommen, um die Musik auf den ersten wirklichen Höhepunkt ihrer Geschichte hinaufzuführen: sie mußte von den harmonischen Härten und aus der schroffen Eckigkeit, in die sie auf ihrem Wege gerathen war, wieder erlöst werden. Das geschah in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts durch den Schönheitssinn und die Klangliebe der Italiener, es war vor Allen Palästrinas That und unsterbliches Verdienst. Dieselbe Bewegung führte dann zugleich, und zwar in Deutschland erst um den Anfang des 17. Jahrhunderts, zu

Digitized by Google

dem weiteren Ergebniß, daß man auf dem Gebiete der volksthümlicheren Musik und innerhalb der kleineren Formen die rein contrapunktische Gestaltung überhaupt verließ und mit accordischen Begleitungsharmonien vertauschte. So also sah es, in allgemeinsten Umrissen, in der Musik aus, als unmittelbar vor den zuletzt erwähnten, abschließenden Neuerungen unter den „Gelehrten" in Deutschland die vierstimmigen Sätze, im Volke die einstimmigen Melodien unserer Sammlung gesungen und auf „allerlei Instrumenten" gespielt und gepfiffen wurden.

Sehen wir danach, welchen Rang denn innerhalb dieser Musik unsere „Volkslieder" einnahmen.

Wir setzen heute die erste unter den wesentlichen Eigenschaften eines musikalisch schaffenden Meisters in die glückliche Erfindung der Motive und ihre Entfaltung zur Melodie. Das war im Mittelalter anders: die ganze Zeit war so sehr mit Polyphonie beschäftigt, daß für das bei Weitem erste, ja für das eigentlich allein nennenswerthe Verdienst eines Meisters das Geschick des mehrstimmigen Satzbaues galt. Mochte er seine Melodie, seinen Tenor, nehmen, woher er wollte, wenn er ihn nur zu kunstvollem Bau entfaltete oder zierlich in einem Gewebe von Stimmen versteckte und begrub. Ohne Zweifel wirkte eine alte Gewohnheit dabei mit. Die Arbeit des Satzes hatte ja zunächst der Kirche gegolten; in dieser aber war die Melodie wirklich ein bereits in den Hymnen, der Liturgie u. s. w. gegebenes Element, das frei zu erfinden den Meistern gar nicht einmal zustand. Wo ihnen aber für ihre kirchlichen Motetten u. s. w. die Kirche keinen Tenor vorgeschrieben, da griffen sie, einmal gewohnt, den Tenor gewissermaßen als die ihrer Kunst von außen her gestellte Aufgabe zu betrachten und in Anspruch zu nehmen, einfach zu außerkirchlicher Musik: sie verwandten weltliche Lieder als Tenöre für kirchliche Motetten, Messen u. s. w. Wie hätten sie da nicht auch umgekehrt dem weltlichen Liede als solchem und auf seinem eigenen Boden dieselbe Kunst der Behandlung zu Theil werden lassen sollen? In der That bearbeitete man nun das Volkslied auch für den außerkirchlichen Gesang ganz genau in derselben Weise, wie jene kirchlichen Sätze; zwischen beiden findet ein wesentlicher Unterschied im Styl nicht statt. Das Locheimer Liederbuch zeigt uns, daß auf diesem Gebiet in Deutschland um die Mitte des 15. Jahrhunderts der dreistimmige Satz, der dann die Melodie in die Mitte einer discantirenden Oberstimme und eines grundlegenden Basses stellt, der üblichste war. Im Volke selbst mögen zweistimmige Sätze (die man, wenn ich nicht irre, später mit dem Ausdruck „auf weise eines bergreien" u. dgl. bezeichnete) geläufiger gewesen sein, ja wir müssen uns, wie schon bemerkt, die Fähigkeit, dergleichen Gegenstimmen auch wohl improvisirend zu singen, oder bei den Instrumentisten das Geschick, die gesungene Melodie auf den Instrumenten mit der Unterlage eines Basses zu versehen, als im Volke recht weit verbreitet denken. Im Anfang des 16. Jahrhunderts finden wir dagegen den vierstimmigen Satz in der allgemeinsten Geltung und Beliebtheit; der zwei- und drei-, so wie andererseits fünf- bis achtstimmige Satz erscheint mehr als Ausnahme daneben.

Aber nicht allein zwischen solchem weltlichen und einem kirchlichen Satz ist kein Unterschied des Styls vorhanden, sondern, wie wir weiter hinzufügen müssen, auch zwischen der einfachen Melodie eines Volksliedes und dem Tenor eines solchen Kunstliedes ist kein wesentlicher Unterschied, sondern das Lied ward ganz so aufgenommen, wie es im Volksgesang bereit lag. Selbst wenn der Meister es für seine Zwecke mit Verzierungen und Melismen, d. h. wortlosen Tonreihen, ausschmückt, läßt er doch

Digitized by Google

sein eigentliches Wesen unberührt; ja selbst wenn er um des Satzes willen noch rücksichtsloser etwa in den Rhythmus eingreift, verändert er es dennoch nicht bis zur Unkenntlichkeit. Wir können und müssen diesen Satz aber auch umkehren: die Volksmelodien zeigen auch ihrerseits genau die gleiche Natur, ruhen, was Tonalität und Rhythmus betrifft, genau auf denselben Grundlagen, wie die Musik der Schule. Ein Kunstlied im heutigen Sinn gab es, gegenüber dem Volkslied, noch nicht, auch nicht, oder vielmehr am allerwenigsten, darf man etwa das meistersängerische Lied als einen Gegensatz dieser Art fassen. Die Kunst, welche in Kirche und Schule gelehrt und geübt ward, war dieselbe, bei der auch die fahrenden Sänger und Spieler, die Minne- und Meistersänger in die Schule giengen; es war dieselbe Kunst, die sich auf hundert Wegen unter allem Volk verbreitete und die auch der rein volksmäßigen Musik ihre Regeln gab und ihre Bahnen vorzeichnete. Wie denn überhaupt aller Volksgesang bis zu gewissem Grade immer nur ein Reflex der Kunstmusik seiner oder einer früheren Zeit ist. Aus sich selbst heraus schafft sich „der Volksgeist" ebensowenig eine eigene Kunst der Musik, wie er sich seine eigene Kunst der Malerei oder Sculptur schafft. Wohl aber spricht er in den Formen der anderswo erwachsenen Kunst, indem er sie vor Allem gern der schulmäßigen Künstlichkeit entkleidet, seine eigene Art zu denken und zu empfinden aus. So wenig aber nun im 16. Jahrhundert das Volksmäßige in diesem Sinn überhaupt schon auf eine einzelne Classe, auf die niederen, die ländlichen Schichten des Volkes beschränkt war, sondern vielmehr ein und derselbe Zug, Ton und Klang volksthümlicher Empfindung noch durch alle Classen des Volkes gieng, wenn auch nicht mehr durch alle Persönlichkeiten, ebensowenig gab es damals ein Volkslied, dessen Schöpfung und Gesang den unteren Regionen des Volkslebens allein zugefallen wäre, sondern dasselbe Lied ward vor Kaiser und Königen wie beim ländlichen Tanz, dasselbe von und vor Fürst und Oberst wie von und vor dem letzten Landsknecht, dasselbe von den kunstreichsten Meistern des Satzes oder des Spieles wie vom Burschen in der Schenke, ja endlich dasselbe in den geweihten Räumen der Kirche wie auf dem Markt gesungen. Derselbe Styl, dieselbe Kunstregel beherrscht das Ganze. Sie stand ja in alter Uebung und war längst aller Welt ins Blut gegangen. Ganz gewiß aber haben wir unter den Schöpfern solcher Melodien neben den eigentlichen Meistern, die, wie wir wissen, die Erfindung solcher Lieder keineswegs etwa unter ihrer Würde achteten, wenn sie auch nicht weiter große Ehre damit einzulegen dachten, zunächst und zuerst an die zahlreich umherfahrenden Musiker von Fach, dann aber auch an die noch viel zahlreicheren sonstigen gutgeschulten Sänger und Musiker zu denken, die aus allen Schulen hervorgiengen, darunter gewiß viele Männer, die, wie mit der Praxis, so auch mit der Theorie recht wohl bekannt waren. Es braucht uns deßwegen durchaus nicht so sehr zu wundern, wenn diese Lieder keineswegs jenen Grad von Einfachheit und Kunstlosigkeit zeigen, den wir mit der Vorstellung eines Volksliedes zu verbinden gewohnt sind. Wir werden darauf gleich noch näher eingehen.

Erkennen wir nun die große Bedeutung des Liedes für jene Zeit schon in seiner gleichmäßigen Verbreitung durch alle Lebenskreise, so wird uns dieselbe noch viel deutlicher werden, wenn wir dabei sehen, daß das Lied recht eigentlich im Mittelpunkt der gesammten Musik jener Zeit steht und ziemlich alle ihre Zweige beherrscht. Daß es für diese Zeit noch keine wirkliche Instrumentalmusik giebt, d. h. keine Musik, welche ohne Betheiligung des Wortes ihren Gegenstand mit blos instrumentalen Mitteln darzustellen unternimmt, bedarf nicht erst der Bemerkung. Instrumentalmusik in

Digitized by Google

dieſem Sinn iſt eine Schöpfung viel jüngerer Zeit. Alle ältere Inſtrumentenmuſik erweiſt ſich dagegen nur als die Uebertragung von Geſangmuſik auf die Inſtrumente. Auch geiſtliche Muſiken wurden zu ſolchen Zwecken, z. B. für Tafelmuſiken u. dgl., gebraucht. Nicht einmal die Tanzmuſik macht davon eine wirkliche Ausnahme. Vielmehr beſtand die Tanzmuſik ſeit Alters grade im geſungenen Lied und die Beſtimmung einer großen Menge von Liedern, z. B. unter denen der Minneſänger, iſt eben die, als Tanzlieder zu dienen. Das dauerte bis über das 16. Jahrhundert hinaus. Eine andere Frage iſt allerdings die, ob ſich nicht daneben grade auf dem Boden des Tanzes ſchon früh reine Inſtrumentalmuſik entwickelte. In der That gab es im 16. Jahrhundert wirklich neben den geſungenen oder aus dem Liede auf die Inſtrumente übertragenen Tänzen auch ſolche, die von Anfang an nur für die Inſtrumente geſchrieben waren. Wir lernen ſie u. A. aus Uebertragungen auf die Laute kennen. Sie ſind aber, was ihren muſikaliſchen Gehalt betrifft, ſo armſelig und von ſo niedriger Gattung, daß wir ſagen müſſen, ſie können neben dem in ſo viel höherem Range ſtehenden Liede noch gar nicht den Anſpruch auf künſtleriſche Bedeutung erheben. Mit dem Marſch, der zweiten Art angewandter Inſtrumentenmuſik, iſt es allen Anzeichen nach nicht anders: das Beſſere wird auch für dieſen Zweck wieder dem Alles verſorgenden Liede entnommen ſein; das Uebrige ſcheint ſich nicht weit über die Rhythmen der Schlaginſtrumente und die einfachen Modulationen der Zinken, Hörner u. ſ. w. hinaus erſtreckt zu haben. Der Bläſer aber, welcher ſich als Künſtler, oder, um modern zu ſprechen, als Soliſt hören laſſen wollte, konnte ſich nur wieder an das Lied halten. Eben ſo Virtuoſen anderer Art, die recht eigentlichen Modevirtuoſen des 16. Jahrhunderts, nämlich die Lautenſchläger. Worin die Litteratur für ihr Inſtrument beſtand und womit ſie jene uns wenig begreifliche, aber nicht zu bezweifelnde oft wahrhaft hinreißende Wirkung auf ihre Hörer übten, iſt uns aus mehreren Lautenbüchern genügend bekannt: es ſind außer den nur in kleinerer Zahl vertretenen kirchlichen Stücken und einigen, hauptſächlich natürlich für den praktiſchen Gebrauch beſtimmten Tänzen eben wieder nur die Lieder und zwar Lieder in den oben beſprochenen ſchwierigen mehrſtimmigen Sätzen, welche der Lauteniſt, ziemlich mangelhaft noch dazu, auf ſein Inſtrument übertrug, indem er ſie durch endloſe Läufe und Triller noch krauſer machte. Eine wahrhaft abſcheuliche Gattung von Muſik; das lederne Virtuoſenthum von heute iſt nicht lederner.

Auf dieſe Art ſehen wir alſo das Lied ziemlich alle Seiten des Muſiklebens jener Zeit durchdringen und erfüllen. Abgeſehen von ſeinem eigenſten Leben als Minneſang, Meiſterſängerton, weltliches und geiſtliches Volkslied, dient es dem Meiſter als Motiv für ſeine kirchlichen Compoſitionen und als Tenor ſeiner contrapunktiſchen weltlichen Sätze; es ſtattet den Tanz aus, es dient der Inſtrumentalmuſik als Stoff, den Virtuoſen als Unterlage ihrer Kunſt und Kunſtſtücke; es war aber auch hoch und edel genug, um die Kirche mit einem neuen und herrlichen Gemeindegeſang auszuſtatten. In der That iſt es der Kern und Inbegriff aller weltlichen Muſik der alten Zeit, die Hauptquelle der ganzen Entwickelung auf dieſer Seite der Kunſt. Und erinnern wir uns nun an dieſem Punkte, wo wir dem Liede eine ſo hohe geſchichtliche Bedeutung zuerkennen, noch einmal daran, daß wir es dabei nur mit den einſtimmigen Melodien zu thun haben; denn nur in dieſen beſteht nach dem Begriff der Zeit das Lied; was von contrapunktiſcher Arbeit und bald hernach dann auch von Begleitungsharmonien hinzukam, war eine zufällige und inſofern alſo auch gleichgültige äußerliche Zuthat. Wie ſollten wir uns denn unter ſolchen Um-

Digitized by Google

ständen darüber wundern, wenn wir diese Melodien künstlerisch bedeutend ausgestattet finden?

Und zwar, wie im Vorbeigehen bemerkt werden möge, das eigentliche Volkslied in höherem Maße als die Töne der Meistersänger. Diese halten zäh und ohne rechtes eigenes inneres Leben an einer alten Tradition fest, die von den Minnesängern der höfischen Zeit an die fahrenden Sänger kam, welche überhaupt die Erben ihrer Kunstübung waren, und von diesen dann wieder in die zünftigen Meistersängerschulen. Schon der Augenschein lehrt, daß diese Melodien im 15. und 16. Jahrhundert an wahrer Wirksamkeit hinter dem Volksliede zurückstehen, denn nur wenige von ihnen sind zu weiteren Schicksalen berufen worden, wie z. B. der alte Herzog Ernst-ton, der von Sixt Buchsbaum zu einem Marienpsalter verwendet ward und dann in den kirchlichen Gesang übergieng. Eben das Festhalten an einer veraltenden Ueberlieferung hat diese Töne um die Theilnahme an derjenigen Entwickelung gebracht, welche neben ihnen die in frischem Aufschwung begriffene Musik durchmachte und welche dem Volkslied zu statten kam. Man fühlt in der That diesen einförmigen und rhythmisch unbelebten Meistersängertönen leicht an, daß sie ein absterbender Zweig am Baume der Kunst sind.

Was nun das in den Volksmelodien herrschende Kunstprincip betrifft, so wollen wir nur auf zwei Punkte, ihre Tonalität und ihre Rhythmen, mit einigen Bemerkungen eingehen.

In ihrer Tonalität stehen die Volkslieder des 15. und 16. Jahrhunderts ganz auf gleicher Linie mit der sonstigen Musik ihrer Zeit: sie sind nicht in unserm heutigen Dur und Moll, sondern in den Octavengattungen der sogenannten Kirchentöne erfunden. Unter diesen Kirchentönen entspricht nur einer, der jonische, genau unserm heutigen Dur; auch Lydisch und Mixolydisch sind Durtonarten, aber mit charakteristischen Abweichungen. Eben so unterscheiden sich das Dorische, Phrygische und Aeolische, jedes auf seine eigene Art, charakteristisch von unserer Molltonart. Ob sie uns in ihrem Verlauf einen vorwiegend durartigen oder mollartigen Eindruck machen, kommt ganz auf die Behandlung im Einzelnen an. Nun ist allerdings die volle Strenge dieser Tongeschlechter von der Kunst jener Zeit bereits durchbrochen und aufgegeben, wozu die mehrstimmigen Sätze mit Nothwendigkeit zwangen, und es ist wahr, daß unter den Durtonarten das Jonische, also unser Dur, bereits bedeutend vorwiegt, so wie daß die Molltonarten durch Behandlung und durch Einfügung der Halbtöne häufig schon geradezu dem modernen Moll entsprechen. In solcher Hinneigung zu den beiden modernen Tongeschlechtern liegt unleugbar ein Zug zum Einfacheren, aber zugleich auch zum Vollkommeneren. Denn die Vortheile der älteren Tonarten bleiben darunter ja für jeden, der sie für Zwecke der Charakteristik benutzen will, unverkümmert erhalten. Ich weiß aber nicht, ob es nicht ein Irrthum ist, wenn man diese Erscheinung gerade als etwas dem Volkslied besonders Eigenthümliches und als auf der natürlichen Hinneigung des Volksgeistes zum Einfacheren Beruhendes betrachtet, wie neuerdings mehrfach geschehen ist. Ein Festhalten am Einfachen oder eine *Rückkehr* aus Verkünstelung zur Einfachheit ist es nicht, denn dies Einfachere war ja bisher gar nicht da; sondern es ist ein Fortschritt zu einer höheren Entwickelung des Systems. Daß aber die Anregung dazu vielmehr grade auf dem Kunstgebiet selbst durch die Polyphonie gegeben ward, ist eine unleugbare Thatsache. Denn die Polyphonie war es, welche zum Aufgeben der strengen Consequenz in Behandlung der diatonischen Tonleiter zwang, weil man sonst harmonischen Ungeheuerlichkeiten verfallen wäre.

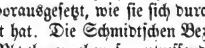
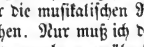
Digitized by Google

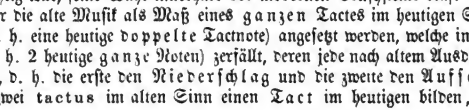
Ich glaube daher, daß die Bewegung, welche zur Vertauschung der diatonischen mit der chromatischen Tonleiter und damit zu einer wesentlichen Vervollkommnung führte, sich weit mehr in der Schule als durch den Volksgesang vollzog. Im einstimmigen Gesange haben noch dazu jene alten Tonarten gar keine sonderlichen Schwierigkeiten, während sie ein bequemes und wirksames Mittel der Charakteristik gewähren. Bekannt waren sie, die in tausendjähriger Uebung standen, natürlich allem Volk; warum also hätte das Volk auf diesem Gebiet nicht so gut, wie auf anderen, das Altüberlieferte ruhig fort üben sollen? In der That finden sich denn auch in den folgenden Melodien fast alle alten Tonarten vertreten, wenn auch das Jonische, also unser Dur, an Zahl überwiegt. Denn es sind darunter 19 jonische (und hypojonische) Melodien, 5 mixolydische, 11 dorische, 9 äolische und 8 phrygische.

Wenn der einstimmige Gesang zur Charakterisirung seiner leichten Tonreihen stärkere Mittel, wo sie auf seinem Wege liegen, nicht verschmäht, so ist das ganz natürlich, weil ihm eben überhaupt nur sehr beschränkte Mittel des Ausdrucks zur Verfügung stehen. Das wollen wir uns auch zweitens in Betreff der Rhythmen gesagt sein lassen, wenn sich diese in den folgenden Melodien im Ganzen so künstlich zeigen, daß man daraus Zweifel an der wirklichen Volksthümlichkeit der Melodien hat schöpfen wollen. Diese Zweifel sind indessen nur möglich, so lange man Melodien nur in den mehrstimmigen Sätzen oder in den kirchlichen Gesangbüchern vor sich hat. Denn in jenen wie in diesen könnten sie ja allerdings um der besonderen Zwecke willen, denen sie hier dienen, verändert und um ihre volksmäßige Gestalt gebracht worden sein. Ja sie sind vielmehr wirklich in manchen Fällen verändert worden. Anders steht es aber um die einstimmigen Aufzeichnungen, aus denen, wie oben mit Zahlen belegt ist, für die folgende Sammlung mehr Lieder, als aus einer der beiden anderen Quellen, fast so viel, als aus beiden anderen zusammen, geschöpft worden sind und deren unter der Arbeit eine noch weit größere Zahl vorgelegen hat. Diese, entweder für Singende oder von Singenden aufgezeichnet, theils gradezu für den Gesang des Volkes bestimmt, theils aus ihm niedergeschrieben, schließen jeden Zweifel daran, ob sie die Melodien wirklich so, wie sie im Volke gesungen wurden, enthalten, aus. Es zeigt sich aber, wie schon erwähnt, daß die Gestalt dieser einstimmigen Volksmelodien von derjenigen, in der sich die Lieder im Kirchengesang wie im Kunstgesang finden, in zahlreichen Fällen nicht abweicht. Man vergleiche z. B. in Ton XL die beiden einstimmigen Aufzeichnungen A und C mit dem Brantschen Tenor B; solche Beispiele liegen in mehreren Fällen vor. Eben so häufig stimmen ganz verschiedene, zu verschiedenen Texten an verschiedenen Orten gemachte einstimmige Aufzeichnungen im Wesentlichen mit einander überein, stimmen Tenöre der Kunstsätze mit den einstimmigen Formen der kirchlichen Gesangbücher überein. Ja innerhalb der mehrstimmigen Sätze selbst war der Beweis gegen die Zweifel an der unverfälschten Treue ihrer Tenormelodien zu widerlegen: wenn, wie z. B. bei den Tönen L und CIV der Fall ist, eine Melodie sich ganz gleichlautend als Tenor in vier und mehr Sätzen verschiedener Meister wiederfindet, so ist das eben nur dadurch erklärbar, daß diese Meister die Melodie unverändert, so wie sie im Volk gesungen ward, aufnahmen.

Ich muß aber nun zum Schluß auf diese z. Th. sehr eigenthümlichen Rhythmen, deren Volksmäßigkeit für das 16. Jahrh. hiernach irgend einem Zweifel nicht unterzogen werden kann, etwas ausführlicher eingehen, weil ich in Betreff verschiedener Punkte meine Auffassung wie meine Behandlung in den folgenden Ueber-

Digitized by Google

tragungen der Melodien zu rechtfertigen habe. Wenn ich dabei von einer Zusammenstellung mit der griechischen Metrik ausgehe, so wird nur scheinbar dadurch eine an sich schwierige Sache noch verwickelter. Vielmehr ist die Uebereinstimmung zwischen den alten musikalischen Rhythmen und den antiken Metren eine derartige, daß beide sich auf lehrreiche Weise wechselseitig beleuchten; sie ist so groß, daß ihre Zusammenstellung den Vortheil gewährt, musikalische Erscheinungen, welche sich dem Leser sonst nur durch Noten oder Beschreibungen klar machen ließen, kürzer und sicherer durch bekannte metrische Namen bezeichnen zu können. Es ist aber dabei die Metrik in derjenigen Gestalt vorausgesetzt, wie sie sich durch die neuesten Forschungen von H. Schmidt herausgestellt hat. Die Schmidtschen Bezeichnungen behalte ich bei; sie sind für die musikalischen Rhythmen eben so zutreffend und ausreichend, wie für die metrischen. Nur muß ich den Metren, nach Maßgabe der alten Mensuraltheorie, andere Notenwerthe gegenüberstellen, als Schmidt es thut, indem er, wie es für seine Zwecke richtig war, seine Wahl innerhalb des modernen Tonsystems traf. Es muß nämlich für die alte Musik als Maß eines ganzen Tactes im heutigen Sinn eine Brevis (d. h. eine heutige doppelte Tactnote) angesetzt werden, welche in 2 Semibreven (d. h. 2 heutige ganze Noten) zerfällt, deren jede nach altem Ausdruck einen tactus hat, d. h. die erste den Niederschlag und die zweite den Aufschlag, so daß erst zwei tactus im alten Sinn einen Tact im heutigen bilden, nämlich: Der alte grade Tact zerfällt mithin in ½:  , nicht, wie der heutige, in ⁴/₄  . In der Ausführung ändert sich das jedoch meistens wieder, weil die Lieder fast immer die Vorzeichnung 𝔠 haben, was an Geschwindigkeit eben ⁴/₄ statt ½ ergiebt, weßhalb ich die Uebertragungen auf heutige ⁴/₄ reducirt habe. Den metrischen Bezeichnungen entsprechen demnach die Notenwerthe so, wie das folgende Schema es zeigt:



Daraus ergiebt sich folgende Parallele für die Hauptmetren.

1. (Dialyse der Kürze: .) Trochäus disemos ; Pyrrhichius ; Tribrachys ; die Choreen und , (beides Trochäen, denn auch der letzte hat den Ictus auf erster Stelle: ; jambischer Rhythmus dagegen entsteht nur durch den Auftact); kyklischer Hexameter . Diese alle kommen nur als halbe Tacte vor, soweit meine Erfahrung reicht. Folgende Metren dagegen bilden einen ganzen Tact:

2. Spondeus ; die zwei Daktylen (denn auch hier ruht der Ictus auch

Digitized by Google

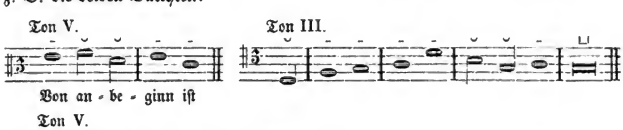
im zweiten Fall auf der ersten kurzen Sylbe) ⏑ – ⏑ ⏑ und ⏑ ⏑ – ⏑; Proceleusmaticus ⏑ ⏑ ⏑ ⏑; Amphibrachys ⏑ – ⏑; Epitrit – ⏑ ⏑; Moloſſus – – –, der mit Ton auf erſter Stelle einen Trochäus von doppelter Länge bildet: ⊔ –; die verſchiedenen joniſchen Formen ⏑ ⏑ – ⏑, ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ – – u. ſ. w.

3. Einen Doppeltact bilden die **dochmiſchen Metren**, d. h. die Verbindung eines Trochäus mit einem Creticus, Bacchius oder Päon in jeder Geſtalt: ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ u. ſ. w.

Dieſe Rhythmen werden ſodann in der Muſik zu folgenden Haupttactarten verbunden, für welche es, wenn auch nur nach allgemeiner Analogie, der Kürze halber geſtattet ſei, antike Namen zu brauchen:

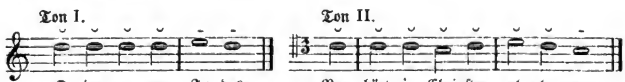
1. **Doriſche** Zeilen mit dem Grundtactmaß des Spondeus:

Mit dem Spondeus können darin ſeine ſämmtlichen Auflöſungen wechſeln, z. B. die beiden Daktylen:



oder der Epitrit:

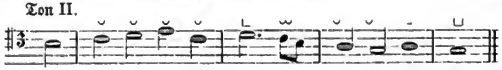
Am gewöhnlichſten aber iſt die Auflöſung des erſten Tactes in einen Proceleusmaticus, worauf bei klingendem Verſchluß ein Spondeus, bei ſtumpfem ein Daktylus der zweiten Form folgt:



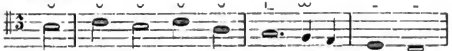
Digitized by Google

Dazu dann weitere Mischungen und Dialysen:

Ton II.



Ton XXI.

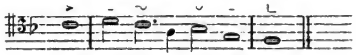


Endlich aber wechselt mit dem Spondeus oder mit dem Proceleusmaticus auch eine choreische Dipodie, wobei wieder statt des reinen Trochäus jede ihm metrisch gleiche Form, Tribrachys, kyklischer Hexameter u. s. w., stehen kann:

Ton LIX.

Aehnlich im Wechsel mit einfachem graden Tact (dorischem Maß) erscheinen z. B. folgende Zeilen und Rhythmen:

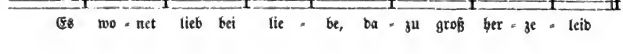
Ton XIII.



Der Metriker würde diese Erscheinung einfach so erklären, daß in diesem Fall der Trochäus (und was ihm an Maß entspricht) kein wirklicher, sondern ein Trochäus disemos ist, dessen Maß also in der Dipodie einem Spondeus entspricht: ⏑ ⏑ = — —. Die Musik wird keine künstlichere Erklärung zu suchen haben: diese dreitheiligen Noten 𝅗𝅥 𝅘𝅥 sind nicht in ihrem vollen Maß, sondern, nach altem Ausdruck, als Hemiolen zu fassen, deren drei nur das Maß von zwei entsprechenden Noten graden Tactes haben, also auch hier = wie ⏑ ⏑ = ⏑ ⏑ ⏑ ⏑. Wir kommen darauf zurück. Modern ausgedrückt: es sind Triolen, die mit 4 Vierteln wechseln, also kein Wechsel des Tactes, sondern nur des Rhythmus.

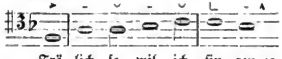
2. Wirklich choreische Tacte, d. h. also dreitheiliges Tactmaß für ganze Melodien, sind im 16. Jahrhundert nicht häufig. Ein Beispiel von Doppeltrochäen bietet Ton XXXV, eines von choreischen Dipodien Ton XLI.

Ton XXXV.

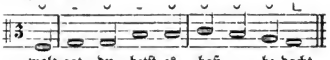


Digitized by Google

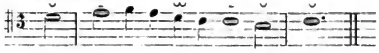
Ton XLI.



Ton XXXI.



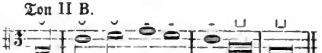
Ton XX.



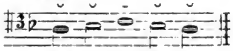
3. Jonische Zeilen, musikalisch gesprochen $^6/_{2^=}$ ($^6/_{4^=}$) Tacte: am beliebtesten ist die Form ⏑ ⏑ — —; auch diese mit den möglichen Zusammenziehungen und Auflösungen:

Ton VI

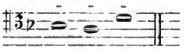
Ton II B.



Ton VI.

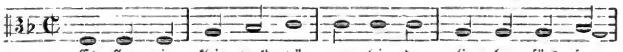


Ton VI.

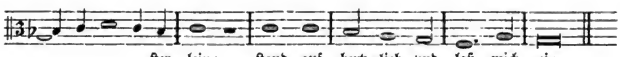


Was nun ferner die Gesetze des musikalischen Strophenbaues betrifft, so reichte leider das mir vorliegende Material nicht hin, um die ganze Frage zu untersuchen, oder auch nur für alle Fragen, die bei den folgenden Melodien auftraten, der Antwort gewiß zu sein. Ich kann daher hier nur einige Punkte, die sich als Thatsachen herausstellen, besprechen und richtig zu deuten versuchen.

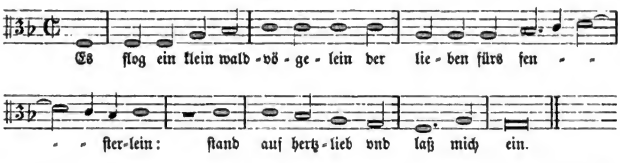
1. Alle Lieder mit der Vorzeichnung graden Tactes (𝔠 oder C) sind äußerlich durch eine Zählung nach zwei ganzen Noten (d. h. nach zwei Semibreven 𝅜 oder vier Minimen 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥) geregelt, wobei weder der Wortaccent noch der wirkliche Rhythmus der Melodie in Betracht kommt, so daß es gleichgültig ist, ob die betonte Sylbe auf guten oder schlechten Tacttheil fällt; nur muß die Zählung in der Art richtig aufgehen, daß in jeder Musikzeile die erste Note nach dem Auftact, oder, wenn kein Auftact da ist, die erste Note selbst, und daß eben so am Schluß des Ganzen die Schlußnote auf eine dieser beiden Semibreven fällt, gleichgültig auf welche; nur auf eine zwischen beiden liegende Minima darf sie nicht fallen. Für diese Messung, die für die Melodien selbst eine rein theoretische und nur für das Auge vorhandene ist, kann jede beliebige der folgenden Melodien als Beispiel eingesehen werden. Im mehrstimmigen Satz aber wird diese, die Melodie sogar zerstörende Theilung wirklich praktisch, wie jeder der in den Beilagen mitgetheilten Sätze zeigen kann. In Beilage 2 z. B. ist die Melodie (der Tenor) folgender Gestalt in das Tactgefüge des Satzes eingeschroben:



Digitized by Google



Es verſteht ſich von ſelbſt, daß kein Menſch jemals die Melodie *als ſolche* ſo geſungen hat, denn ihre wahre rhythmiſche Geſtalt kann, abgeſehen von der weiteren Deutung dieſes Rhythmus, keine andere ſein, als folgende:



Jene theoretiſche $^4/_{2^e}$-Meſſung iſt aber für die Kritik der einſtimmig aufgezeichneten Melodien wichtig, und hat mich in mehreren Fällen auf Unrichtigkeiten der Ueberlieferung oder der Abſchriften aufmerkſam gemacht.

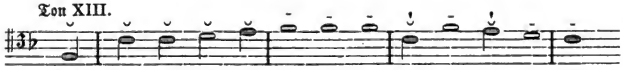
2. Kein ganzer Tact hat im *wirklichen* Bau der Melodien geringeres Maß als 𝅗𝅥 oder 𝅝, alſo | 𝅝 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | oder | 𝅝 𝅝 | 𝅗𝅥 𝅝 | u. ſ. w., wie ſchon vorhin bemerkt iſt. Wenn man Tacttheilungen wie | ♩ ♩ | oder | 𝅗𝅥 ♩ | machen wollte, kommt man allerdings um verſchiedene Schwierigkeiten herum, aber nur dadurch, daß man ſie äußerlich dem Auge entzieht. Man verdeckt nämlich durch ſolche kurze Tacte das den Rhythmen innewohnende Geſetz des Nieder- und Aufſchlags. Der natürliche Grund dieſes vollen Tactmaßes iſt oben angedeutet.

3. *Jede Muſikzeile* (entſprechend jeder wirklichen Verszeile) *muß*, vom Auftact natürlich abgeſehen, *mit vollem Tact anheben*, (im vollſtändigen Gegenſatz zu den tactiſchen Verrenkungen, denen dieſelben Melodien zu derſelben Zeit im mehrſtimmigen Satz unterworfen werden). Auch dies Geſetz fließt einfach aus der Natur der Sache; wer die folgenden Melodien durchſieht, wird an ſeiner thatſächlichen Richtigkeit nicht zweifeln.

4. *Die durch das Aneinanderſtoßen zweier Zeilen entſtehenden Tacte werden entweder in einfache Uebereinſtimmung mit dem ſonſtigen Tactmaß des Liedes geſtellt oder ſie unterbrechen den Rhythmus durch einen Tactwechſel.* Letzteres iſt das Häufigere und entſtammt, wie man leicht ſieht, geſchichtlich der alten Gewohnheit, jede Zeile als eine in ſich abgeſchloſſene Größe zu behandeln und von der folgenden fühlbar abzuſondern. Dieſe Abſonderung kann ſowol durch eine Verlängerung des verbindenden Tactes (gewiſſermaßen eine genau gemeſſene Fermate), als umgekehrt durch eine Verkürzung zu Wege gebracht werden. Es wird nämlich der $^2/_{1^e}$- ($^4/_{2^e}$)-Tact gewöhnlich in den Zeilenverbindungen durch einen $^3/_{1^e}$-Tact unterbrochen; am beliebteſten iſt zwiſchen doriſchen ($^4/_{2^e}$) und choreiſchen ($^6/_{2^e}$) Tacten an dieſer Stelle ein Moloſſus:

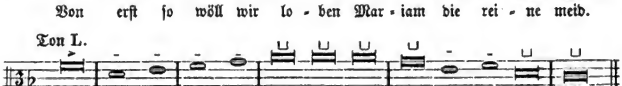
Digitized by Google

Ton XIII.



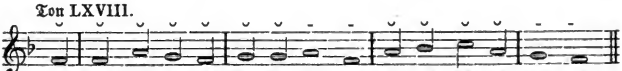
Ton XCIX.

Ton L.



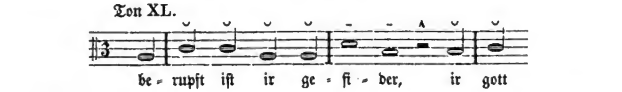
In anderen Fällen bekommt dieſer Zwiſchentact die Form eines Ionicus:

Ton LXVIII.

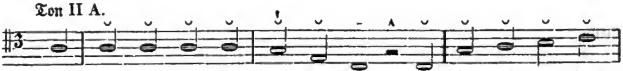


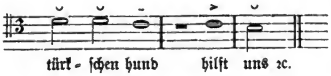
Häufig wird dabei der Auftact der zweiten Zeile durch kürzere Note mit ergänzender Pauſe noch ſchärfer abgeſondert; ich gebe zu dem erſten Beiſpiel ein zweites, in welchem gleich darauf beim nächſten Zeilenſchluß dieſer joniſche Tact nicht beliebt, ſondern durch eine Pauſe der $^2/_1$-Tact gewahrt iſt:

Ton XL.



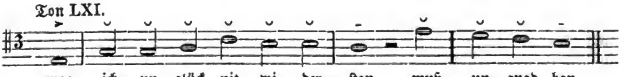
Ton II A.





Umgekehrt liebte man in Liedern, die als Grundmaß joniſche Reihen, d. h. $^3/_1$-Tacte haben, die Zeilenverbindung auf einen $^2/_1$-Tact zu kürzen:

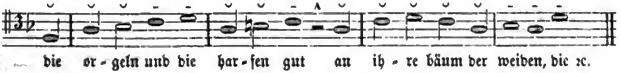
Ton LXI.



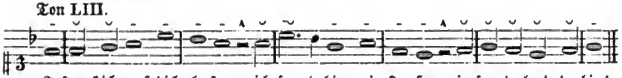
Digitized by Google

5. Derſelbe Wechſel zwiſchen $^3/_1$- und $^2/_1$-Tacten findet ſich aber auch außerhalb der Zeilenverbindung faſt in allen Liedern joniſchen Maßes, meiſtens mit ſehr charakteriſtiſcher Wirkung:

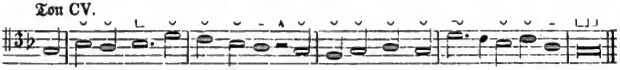
Ton VI.



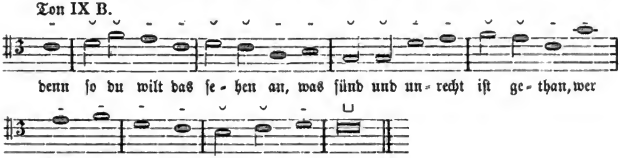
Ton LIII.



Ton CV.



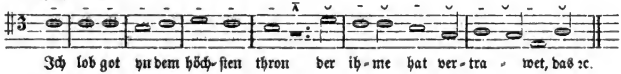
Ton IX B.



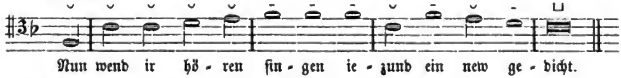
Seltener treten umgekehrt innerhalb doriſcher Rhythmen einzelne joniſche Zeilen auf, ſo z. B. in Ton XLVIII oder Ton XVIIC, in dem außer den Zeilenverbindungen auch der vorletzte Tact die Form ⏑ – ⏑ ⏑ – hat.

6. Den Wechſel rein doriſcher mit choreiſchen Zeilen, die Verbindung von $^4/_2$ mit $^6/_2$, habe ich ſchon oben vorläufig beſprochen. Es iſt eine der häufigſten und, wie man daraus ſieht, beliebteſten rhythmiſchen Formen.

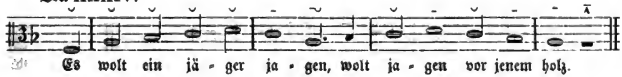
Ton II B.



Ton XIII.

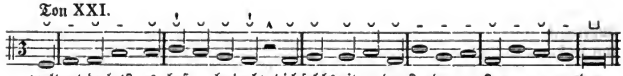


Ton XXXIV.

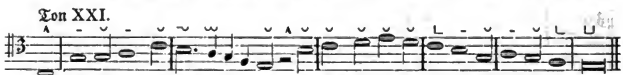


Digitized by Google

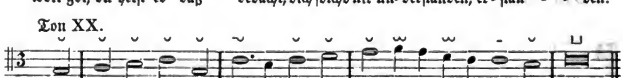
Ton XXI.



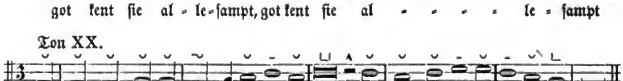
Ton XXI.



Ton XX.

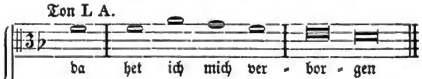


Ton XX.

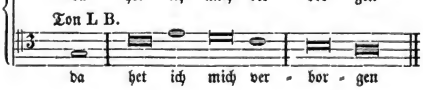


Die Thatſache dieſer Rhythmen haben wir einfach anzuerkennen; ich habe oben bereits geſagt, wie ſie ſich meiner Ueberzeugung nach auf höchſt natürliche Weiſe deuten läßt, metriſch ſowol wie muſikaliſch: indem man die dreitheiligen Noten, die auf dieſe Weiſe innerhalb des graden Tactes erſcheinen, als Hemiolen faßt, wodurch der Tact | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | das Maß | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | erhält, alſo den Tacten | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | an Maß gleich und nur im Rhythmus von ihnen unterſchieden iſt. Es iſt, modern geſprochen, nichts Anderes, als der einfachſte Wechſel zwiſchen Halbtheilung und Triolentheilung der ganzen Noten. — Dieſe ſogenannten Hemiolen im graden Tacte waren den Alten eine ganz geläufige Sache, die in genauer Notenſchrift, was allerdings, wie ich einräumen muß, in den Notirungen der Lieder mir wenigſtens nicht vorgekommen iſt, durch geſchwärzte Noten dargeſtellt ward. Es bedurfte aber in den einſtimmigen Melodien kaum einer eigenen Bezeichnung dafür, denn in der That iſt es faſt unmöglich, dieſe Rhythmen ſingend anders, als ſo, darzuſtellen. Dieſe Annahme wird noch durch den Umſtand unterſtützt, daß in verſchiedenen Aufzeichnungen derſelben Lieder einzelne Phraſen in der einen im graden Tact, in der andern in dieſem (hemioliſchen) ungraden erſcheinen, was doch kaum denkbar wäre, wenn ſolcher Rhythmenwechſel nicht neben der feſten Tactordnung als etwas Untergeordnetes, faſt Willkührliches betrachtet worden wäre. Z. B.:

Ton L A.

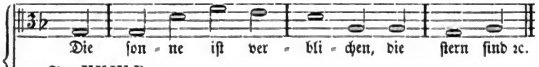


Ton L B.

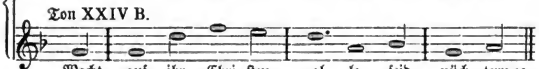


Digitized by Google

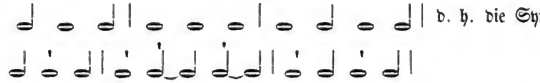
Ton XXIV A.



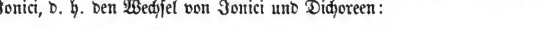
Ton XXIV B.



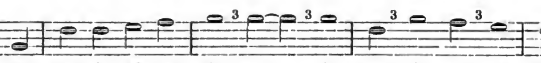
Hält man nun die, auf S. 17 unter 4 beſprochenen moloſſiſchen Verbindungstacte zu dieſen Choreen, ſo hat man einen weiteren, unſerem Ohr zwar eigenthümlichen, bei den Alten aber auch ſonſt ſehr beliebten Rhythmenwechſel vor ſich, nämlich jene andere Art von Hemiolen, die umgekehrt den ungraden Tact ſcheinbar mit einer zweitheiligen Meſſung — d. h. aber durch eine Synkope — unterbrechen und die man, wo die Vorzeichnung dreitheiligen Rhythmus vorſchrieb, gleichfalls durch Schwärzung der Noten ausdrückte; z. B. ſo:



Darin hat man aber zugleich wieder eine Form, welche auch der antiken Metrik ganz gewöhnlich iſt und ſich in allen joniſchen Metren findet, nämlich die ſog. Brechung der Jonici, d. h. den Wechſel von Jonici und Dichoreen:



Für dieſen Fall alſo wenigſtens, wo in unſeren Liedern auf ſolchen Moloſſus die hemioliſchen Trochäen folgen, liegt die Annahme in lockender Nähe, daß das beſchleunigte Hemiolentempo auch ſchon in dem moloſſiſchen Tact anzunehmen ſei, d. h. daß auch dieſer Tact | ⏑ ⏑ ⏑ | nur eine Triolentheilung von 𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥, in ſeinem Maß alſo nur 𝅗𝅥𝅗𝅥 | ⏑ ⏑ ⏑ | ſei. Für die dadurch entſtehende Synkope iſt noch zu beachten, daß die auf die zweite Note fallende Sylbe immer eine unbetonte iſt; alſo:

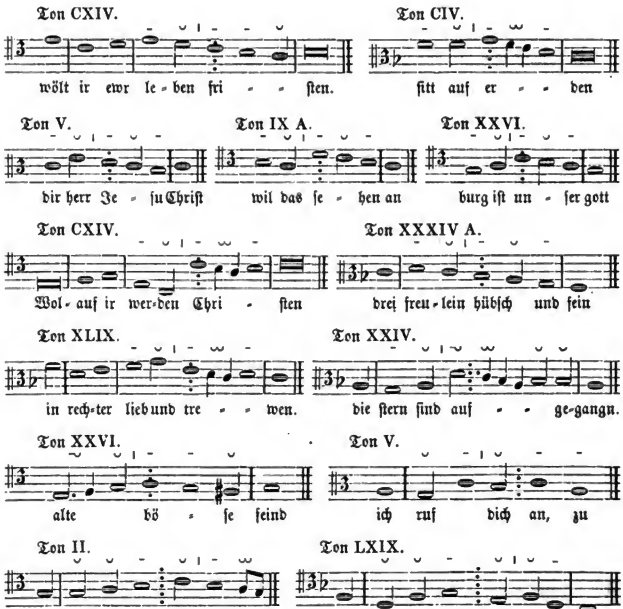


Zu ſingen iſt das Alles ſehr leicht, wenn man nur (ganz nach Anleitung des alten tactus) modern geſprochen in halben, nicht aber in Vierteltacten tactirt. Ich habe mir daher in den folgenden Uebertragungen erlaubt, die drei Noten dieſer Verbindungstacte mit einer 3 als Triolen zu bezeichnen. Dieſer ganze Wechſel der Rhythmen aber, wenn man ſich ſeinem Eindruck nur ruhig hingibt, belebt die Tonreihen auf eine höchſt anmuthige Weiſe.

7. Befremdlicher für unſer Ohr bleibt ein anderer Rhythmus, der ſchon oben S. 14 angedeutet und als dochmiſche Tacte bezeichnet wurde. Er wiederholt ſich aber ſo oft, daß man ihn für das 16. Jahrhundert als eine Lieblingsmode be-

Digitized by Google

zeichnen muß. Er beſteht in derartiger Verbindung zweier $^4/_2$-Tacte zu einem Syſtem, daß dadurch der Rhythmus von zwei $^3/_2$-Tacten mit einem $^2/_2$-Tact, zuſammen = $^8/_2$, entſteht; das iſt aber eben Maß und Weſen des antiken Dochmius. Ich gebe etwas reichlichere Beiſpiele, in denen ich das darüber ſtehende Metrum nach Anleitung des Textes in Trochäus und Bacchius u. ſ. f. getheilt habe:



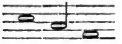
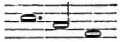
Mag man nun über die Künſtlichkeit dieſer und der vorherbeſprochenen Rhythmen denken wie man will: jedenfalls ergibt ſich, daß das Ganze ſich auf wenige typiſche Formen beſchränkt, die grade durch ihre beſtändige Wiederkehr ſelbſt den Beweis geben, daß ſie zu ihrer Zeit beliebt und aller Welt geläufig ſein mußten. Man kann daher aus ihnen durchaus keinen Zweifel gegen die Volksthümlichkeit der Melodien ſchöpfen. Schließlich ſei noch darauf aufmerkſam gemacht, daß die unter 4 und 6 beſprochenen Rhythmen, nämlich die Erweiterung der Zeilenverbindungen zu einem $^3/_1$-Tacte und die Abwechſelung zwiſchen doriſchen und choreiſchen Zeilen, ſchon um die Mitte des 15. Jahrhunderts üblich war, wie uns

Digitized by Google

das Locheimer Liederbuch (Chrysander: Jahrbücher f. musik. Wissensch. Bd. II) zeigt. Man vgl. z. B. daselbst die Lieder Nr. 7 und Nr. 9:

Loch. Lbb. Nr. 7.

Loch. Lbb. Nr. 9.

(In Nr. 9 durfte daher auch nicht, wie im Druck geschehen ist,  in  geändert werden.)

Ich habe für die folgende Sammlung in den Fällen, wo ein Lied in einer einstimmigen weltlichen Aufzeichnung vorlag, dieser immer als der am meisten authentischen Quelle des Volksliedes den Vorrang sowol vor den Tenören mehrstimmiger Sätze als vor den einstimmigen kirchlichen Melodien gegeben, sofern sich das Lied neben der ersteren Form auch in einer der letzteren oder in beiden vorfand. Die Melodien der anderen Quellen sind aber in solchen Fällen zur Vergleichung mit abgedruckt. Doch habe ich dann davon abgesehen, die ganzen mehrstimmigen Sätze abzudrucken. Wo sich dagegen eine Melodie *nur* als Tenor eines mehrstimmigen Satzes fand, da ist dieser ganze Satz hinten als Beilage mitgetheilt und im Text nur eine Uebertragung der Melodie gegeben. Die sämmtlichen Partituren in den Beilagen hat Herr Conservator J. Maier in München, welcher mich auch sonst bei der Sammlung mannigfach unterstützt hat, aus den Stimmheften zusammengesetzt und bereitwillig zur Verfügung gestellt, wofür ich ihm hier den wärmsten Dank ausspreche.

Unter den Melodien der kirchlichen Gesangbücher habe ich im Ganzen dem älteren Druck, wo er mir zugänglich war, den Vorzug vor dem jüngeren gegeben.

Die numerirten Melodien sind *alphabetisch* geordnet und zwar je nach der Art, wie sie in den Tonangaben angeführt werden, entweder nach ihrem Namen (Benzenauer, Bruder Veit, Herzog Ernst, Lindenschmid, Pavier u. s. w.), oder nach der Eingangszeile ihres Textes („Ach du armer Judas", „Die sonn mit klarem scheine", „Was wöll wir aber heben an" u. s. w.). Zu jedem Tone habe ich zunächst bemerkt, bei welchen Liedern unserer Sammlung er in der Tonangabe als Melodie angeführt wird und dazu kurze geschichtliche Bemerkungen über die Melodie gefügt, wo mir deren zu Gebote standen. Vor der Melodie habe ich ihre Tonart bemerkt. Die Melodien selbst gebe ich sodann erst in vollkommen unverändertem Abdruck aus der Quelle; nur habe ich mir dabei erlaubt, die theoretische $^4/_2$-Messung der Melodien graden Tactes durch kleine diesen Tact andeutende Striche auf der obersten Linie bemerkbar zu machen. Darauf gebe ich eine Uebertragung der Melodie, in der die Tenor- und Altschlüssel mit dem Violinschlüssel vertauscht sind und das Tempo durch

Digitized by Google

Reducirung der längeren Noten mit dem Vorzeichen ¢ auf die entsprechenden kürzeren des Maßes C dem heutigen Auge deutlicher gemacht ist. Das sind also nur Aenderungen in der Schreibung. Dazu habe ich dann aber den Tact so eingetragen, wie er sich nach den eben ausgeführten Grundsätzen darstellt, und den choreischen Zeilen habe ich die Trioleubezeichnung gegeben. Um bei dem Wechseln zwischen $^3/_1$- und $^2/_1$-Tact die Melodien nicht unaufhörlich durch Vorzeichnungen zu unterbrechen, habe ich vielmehr diesen Tactwechsel nur in der Hauptvorzeichnung angedeutet. Unter der Melodie endlich ist die Quelle, aus der sie genommen ward, angeführt.

Die ganze Arbeit gebe ich als einen Versuch und bitte, sie als solchen nachsichtig aufzunehmen. Doch bin ich von der Richtigkeit meiner Auffassung der alten Melodien, was die Hauptsache und das Wesen der Sache betrifft, fest überzeugt und wünsche nur, daß eine berufenere Hand die Fäden weiter fortführen möge. Das Material ist so reich, daß an der Erreichung von Ergebnissen, die nach allen Seiten hin feststehen, nicht zu zweifeln ist.

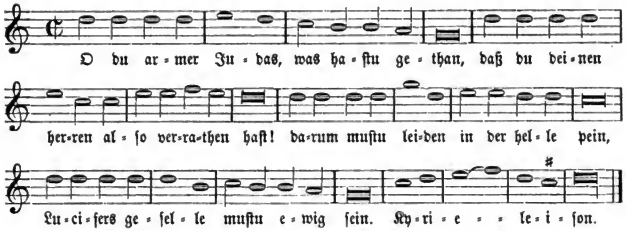
Digitized by Google

I.

Ach du armer Judas.

Ton von Nr. 476, 1541. Nr. 539, 1546. Nr. 572, 1548. Nr. 607, 1552. Nr. 609, 1552.

Die mannigfachen kleinen Varianten, mit denen „Der arme Judas" erscheint, berühren doch nur Nebensächliches, nicht das Wesen der Melodie. Wort und Weise haben ungefähr so gelautet:



Diese, dem kirchlichen Volksgesang angehörige Strophe war sehr verbreitet und bekannt und zwar schon im 15. Jahrhundert, denn 1490 konnte König Maximilian durch das Aufspielen der Melodie die Regensburger für ihren Verrath am Kaiser höhnen (Hist. Volkslieder II, S. 184, 25). Es scheint aber, daß die Worte, welche als Schlußstrophe mehrer geistlicher Lieder erscheinen, nicht ursprünglich ein eigenes Lied bildeten, sondern der Schlußstrophe »O tu miser Juda, quid fecisti« des älteren lateinischen Liedes »Laus tibi Christe, qui pateris« entstammt. Die Melodie wird daher auch z. B. im Trillerschen Gesangbuch (1555) folgendermaßen bezeichnet: „Auff die noten Laus tibi Christe oder O du armer Judas".

In katholischen Gesangbüchern erscheint die Melodie mit den Texten: „Wir danken dir, lieber herre"; „Lob und dank wir sagen"; „Preis und dank wir sagen"; „Lob sollen wir singen dem viel werthen Christ"; „Lob sollen wir singen dir, viel heilger Christ". In protestantischen Gesangbüchern zu den Texten: „Lob und dank wir sagen dir" (Triller); „Lob und dank sei dir gesagt"; „Lob und ehr sei dir gesagt"; „Ehre sei dir Christe". Ohne Zweifel liegt diesen sämmtlichen Liedern oder verschiedenen Formen desselben Liedes eben jenes lateinische Laus tibi Christe zu Grunde, von dem Wackernagel vermuthet, es stamme aus einem Osterspiele her. Hermann Bonnus dichtete dann, die Judasstrophe parodirend, einen neuen Text: „Och wy arme sünders" (Magdeb. Gesangb. 1543), hochdeutsch: „O wir armen sünder" (zuerst in Lucas Lossius' Psalmodia von 1550). Mit diesem Text hat sich die Melodie im protestantischen Kirchengesang erhalten.

Digitized by Google

Sie ist mixolydisch, ursprünglich mit dorischem Kyrie. Die älteste Aufzeichnung, in der sie vorliegt, ist ein 4stimmiger Satz von Arnold von Bruck in Otts „Hundert vnd ainvndzweintzig newe Lieder" Nr. 17, auch bei Winterfeld Th. I Nr. 67. Eine 4stimmige Bearbeitung von Cosmas Alderinus steht in den „Fünf vnd sechzig teütscher Lieder" als Nr. 12; eine 5stimmige Bearbeitung von L. Senfl in Otts Hundert vnd funffzehen guter newer Liedlein als Nr. 12 der 5stimmigen Lieder; daraus abgedruckt bei Winterfeld Th. I Nr. 4 der Musikbeilagen u. s. w. Winterfeld theilt noch andere vierstimmige Sätze mit: l. c. Nr. 91 von Michael Prätorius (1607) und Th. III Nr. 90 von Sebastian Bach.

II.

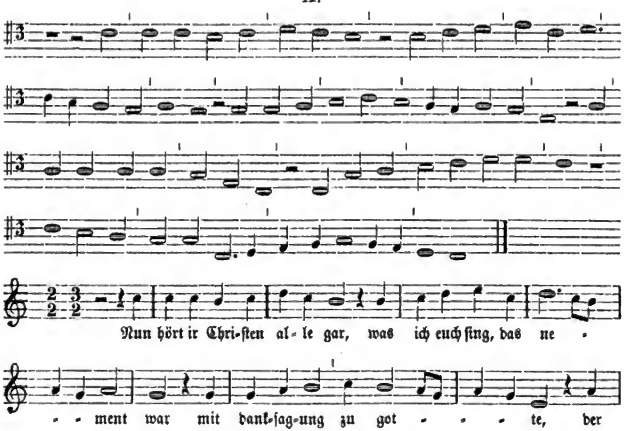
Ach got in deinem höchsten tron.

Ton von Nr. 415, 1529 und Nr. 480, 1542.

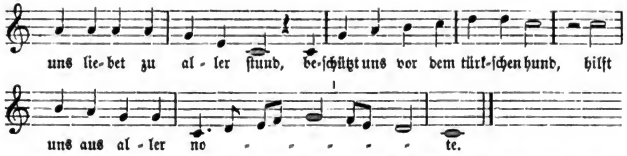
Vgl. in Betreff dieser Melodie die Bemerkungen zu „Sie sind geschickt zu sturm und streit".

Sie findet sich handschriftlich in zwei etwas von einander abweichenden einstimmigen Aufzeichnungen, die beide besondere rhythmische Schwierigkeiten haben. Im 18. Tact von B muß ohne Zweifel ♩ ♩ 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅝 ist. 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅝 und im 20. 𝅝 ♩ ♩ ist. 𝅝. ♩ ♩ gelesen werden, wie sowol in der theoretischen $^4/_2$-Messung als in der Uebertragung angenommen worden ist, denn auch jene fordert diese Aenderungen.

A.

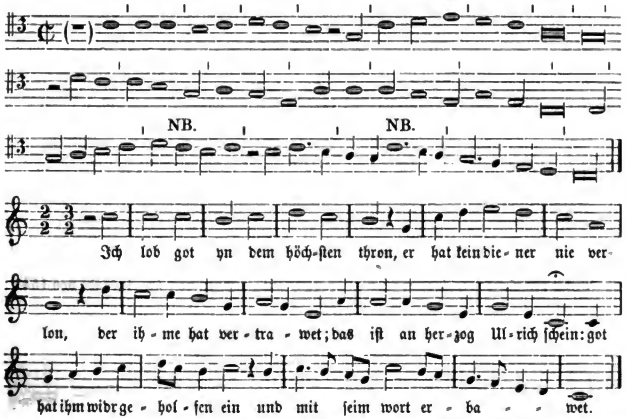


Digitized by Google



Handſchriftl. eingetragen in ein Exemplar des Liedes Nr. 415 auf der Göttinger Univerſitätsbibl., Poetae 2455.

B.



In einem handſchriftl. Exemplar des Liedes Nr. 452, welches hier die Tonangabe „In ſeiner aignen melodei“ hat, ſonſt aber: „Sie ſind geſchickt zum ſturm und ſtreit“. Ulmer Bibl., Schadeſche Samml. $\frac{1388\,1}{3}$ XVIII F 9 S. 236.

III.

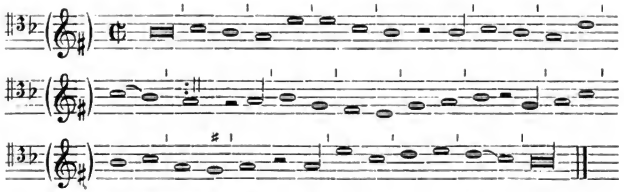
Ach got von himel, ſich dorin.

Ton von Nr. 388, 1525.

Der Ton gehört dem Lutherſchen Liede, welches 1524 erſchien; aber es findet ſich gleich in dieſem Jahre mit drei verſchiedenen Melodien, nämlich mit der bekannten hypophrygiſchen in dem Erfurter Enchiridion (zum ſchwarzen Horn), mit der doriſchen im Waltherſchen Geſangbuch d. J., und mit der mixolydiſchen, welche ſich in Süddeutſchland am meiſten verbreitete, zu Straßburg in Wolfgang Köphls „Teutſch Kirchenamt“.

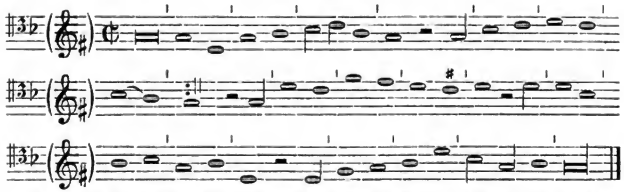
Digitized by Google

A. Die hypophrygiſche Melodie.



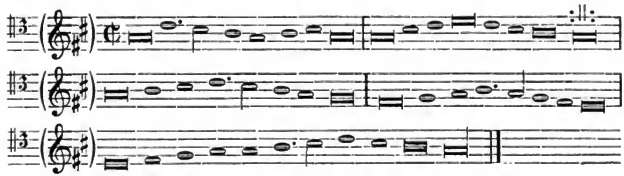
Schumannſches Geſangb v. 1539.

B. Die doriſche Melodie.



Bildet den Tenor des Waltherſchen 4ſtimmigen Satzes. Hier nach der Ausgabe von 1537.

C. Die mixolydiſche Melodie.



Aus Köphls Straßb. Kirchenampt, 1525, bei Tucher Nr. 235; daraus hier.

Vgl. Winterfeld, Evang. Kirchengeſ. nach Anleit. des Inhaltsverz. Band III S. 568. Daſelbſt ſind Bd. I Nr. 14, 17 und 45 noch drei 4ſtimmige Sätze dieſer Mel. mitgetheilt, Nr. 14 der hypophryg. von Martin Agricola 1544, Nr. 17 und 45 der mixolydiſchen von Ducis 1544 und Samuel Marſchall 1594.

Da das Lied Nr. 388, welches auf den Ton „Ach got von himel" geſungen ward, ein elfäſſiſches iſt, ſo ſteht alſo zu vermuthen, daß von den drei Melodien die letzte zuerſt in Straßburg gedruckte mixolydiſche damit gemeint iſt.

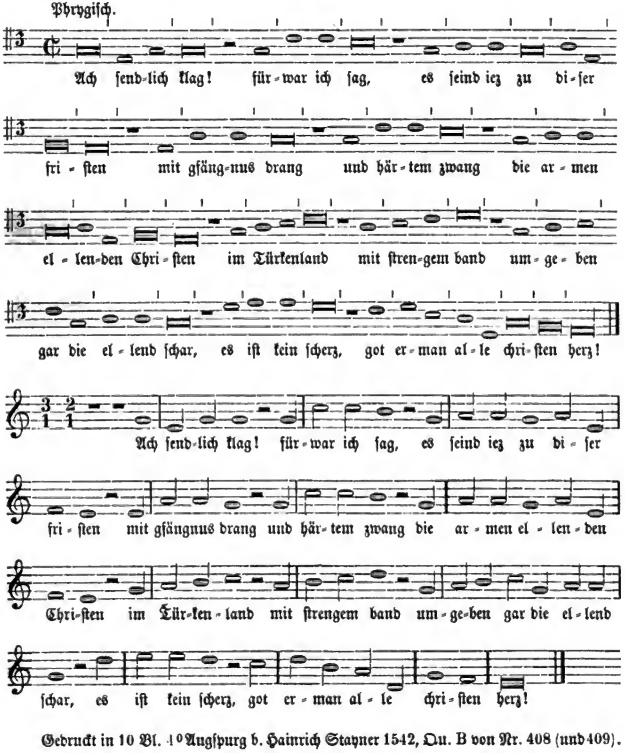
Digitized by Google

IV.

Ach ſendlich klag.

Nr. 409, 1529.

Da das Lied keine Tonangabe hat, ſo muß bis weiter angenommen werden, daß die ſchöne Melodie, welche wenigſtens mir ſonſt nicht vorgekommen iſt, neu und urſprünglich für dieſes Lied geſetzt iſt. Sie findet ſich nur einſtimmig.



Gedruckt in 10 Bl. 4° Augſpurg b. Hainrich Stayner 1542, Ou. B von Nr. 408 (und 409).

Digitized by Google

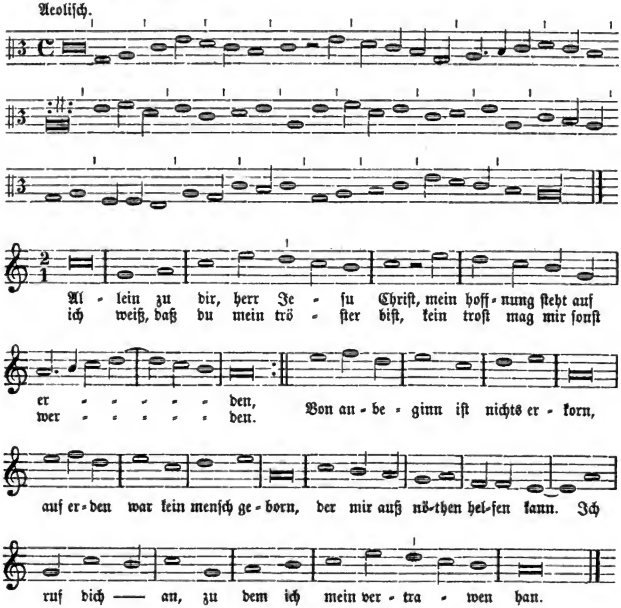
V.

Allein zu dir, Herr Jeſu Chriſt.

Ton von Nr. 562, 1547.

Die Melodie erſcheint zuerſt im Babſtſchen Geſangbuch von 1545 und ſcheint zum Liede „Allein zu dir“ neu erfunden zu ſein. Eine motettenartige Bearbeitung von Scandelli, 1575, gibt Winterfeld I, Muſikbeil. Nr. 38 und daſelbſt Nr. 130 eine 5ſtimmige Bearbeitung von Eccard, 1597, welche die unveränderte Melodie in der Oberſtimme hat.

In Tact 13, 17 und 20—21 der Uebertragung habe ich in Uebereinſtimmung mit Eccard ſo wie mit anderen einſtimmigen Aufzeichnungen in Geſangbüchern eine Brevis ſtatt der bei Babſt ſtehenden Semibrevis (mit Fermate) geſetzt, um die Tactverſchiebung zu vermeiden.



Babſtſches Geſangb. von 1545. Daraus bei Tucher Nr. 392; daraus hier.

Digitized by Google

Der alt gris.

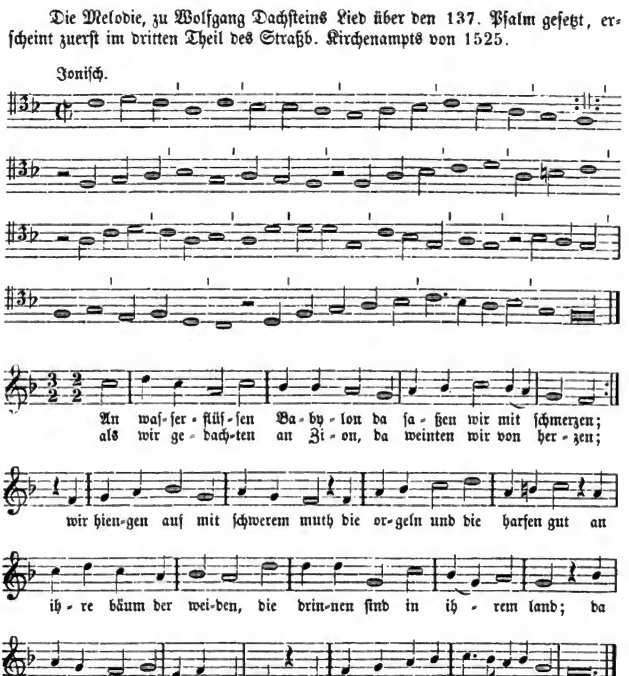
Siehe: Wiewol ich bin ein alter gris. Ton CX.

VI.

An waßerflüßen Babilon.

Ton von Nr. 575, 1548.

Die Melodie, zu Wolfgang Dachſteins Lied über den 137. Pſalm geſetzt, erſcheint zuerſt im dritten Theil des Straßb. Kirchenampts von 1525.



Nach Köphls „Pſalmen vnnd geyſtliche Lieder" 1537, deſſelben „Geſangbüchlin" 1545 und dem Babſtiſchen Geſangb. von 1545 bei Tucher Nr. 407; daraus hier.

Digitized by Google

VII.

Auf einen freitag es geſchach, daß man das creuz am himel ſach.

Ton von Nr. 537, 1546.

Der Ton ſcheint alt; Lieder des gleichen Strophenbaus mit ähnlichem Anfang finden ſich früh: Nr. 76, 1439: Auf einen dienſtag es geſchach; Nr. 77, 1439: An einem ſonntag es geſchach; Nr. 206 A, 1499: An einem mendag es beſchach. Innerhalb anderer Lieder des gleichen Strophenbaus findet ſich dieſe Zeile öfters, z. B. Nr. 579, 5, 11, 27. Nr. 581, 20. Nr. 592, 5, 27.

Die Melodie hat ſich nicht gefunden.

VIII.

Auß herzen weh klagt ſich ein held.

Ton von Nr. 449, 1534: „Das hirſchhorn wider grünet".

Das Lied lautet genauer: „Auß hertem weh klagt ſich ein held". Es finden ſich dazu vier verſchiedene Melodien, in Betreff deren die Unterſuchung noch nicht geſchloſſen iſt, weshalb ich hier von der Mittheilung der Melodien abſehe. Die eine, bei Forſter III 13 in einem 4ſtimmigen Satz St. Zirlers überliefert, iſt bei Meiſter I S. 153 mitgetheilt. Die zweite erſcheint bei den Katholiken ſeit Leiſentritt zu dem geiſtl. Text: „Aus hertem wee klagt menſchlichs gſchlecht" (Hoffmann, Geſch. d. d. Kirchenl. Nr. 221, Wackernagel Bibl. S. 840 f.). Dieſe Melodie ward in der proteſt. Kirche zuerſt 1524 zum Liede „Es wollt uns Gott genädig ſein", dann aber zu „Chriſt unſer Herr zum Jordan kam" geſungen. Sie findet ſich bei Meiſter I Nr. 7. — Die dritte erſcheint in katholiſchen Geſangbüchern ſeit Behe zu demſelben geiſtl. Text: „Aus hertem wee". Bei den Proteſtanten ſeit 1524 zu dem Hegenwaltſchen Lied: „Erbarm dich mein, o Herre Gott". Meiſter l. c. Nr. 8. — Die vierte Melodie findet ſich gleichfalls zum geiſtl. Liede: „Aus hertem wee" bei Leiſentritt; Meiſter l. c. Nr. 9. — Vgl. Winterfeld I S. 55.

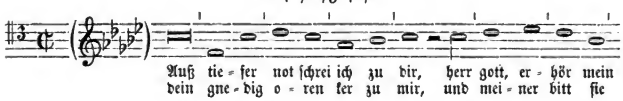
IX.

Auß tiefer not ſchrei ich zu dir.

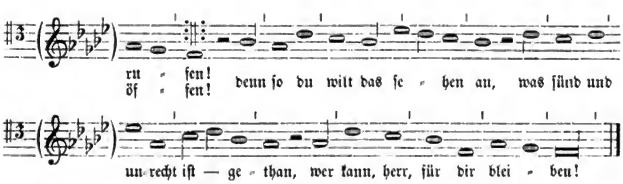
Ton zu Nr. 388, 1525. Nr. 538, 1546.

Das Luthersche Lied erſcheint im Walthersſchen Geſangbuch von 1524 zuerſt mit der bekannten phrygiſchen Melodie A: mit der joniſchen, B, zuerſt im Köphlſchen Geſangbuch, 1537. Doch ſcheint auch dieſe joniſche Melodie älteren Urſprunges; vgl. Winterfeld I S. 155.

A. Phrygiſch.

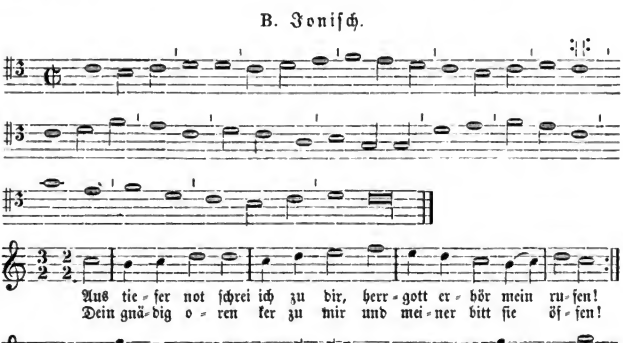


Digitized by Google



Ganz gleichlautend im Waltherſchen vierſtimmigen Satz und den Geſangb. von Babſt, Kluge u. ſ. w.

B. Joniſch.



Da mir eine genaue Abſchrift der Form, welche die Mel. bei Köphl 1537 und 1545 wie in anderen älteren Geſangb. hat, nicht vorliegt, habe ich mir erlaubt, ſie nach dem Druck bei Tucher, Schatz u. ſ. w. Nr. 243 und den Bemerkungen dazu auf S. 386 herzuſtellen. Die den Rhythmus ſtörenden Pauſen, welche ſpäter an den Cadenzen eingeſchaltet worden ſind, mußten wieder beſeitigt werden.

X.

Behemer Schlacht.

Ton zu Nr. 245, 1504. Nr. 277, 1513.

Die fünfzeiligen Lieder mit dieſer Tonangabe haben den Strophenbau des Liedes Nr. 241 „von der behemiſchen ſchlacht" von 1504. Es ſcheint daher nicht

Digitized by Google

zweifelhaft, daß der Ton eben von dieſem Liede Nr. 241 ſeinen Namen hat. Die Melodie hat ſich unter dieſem ihrem Namen bisher nirgends gefunden. Das Lied Nr. 245 hebt an: „Wolt ir hören ein neues gedicht"; ganz ähnlich beginnt das Lied Nr. 589 gleichen Strophenbaues: „Nun hört von mir ein new gedicht". Danach könnte man vermuthen, daß die dieſem Liede beigeſchriebene Melodie, Ton LXIX, die Weiſe von der Beheimer Schlacht ſei.

XI.

Behemer Schlacht.

Ton zu Nr. 257, 1509.

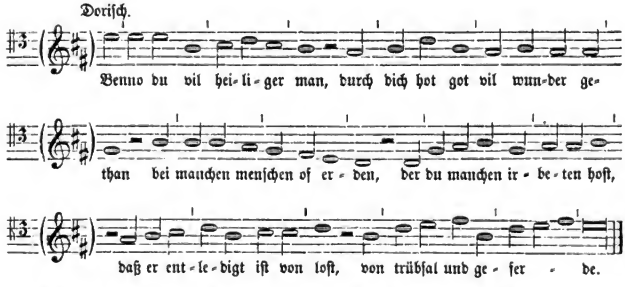
Das Lied hat ſechszeiligen Strophenbau, daher muß es dahingeſtellt bleiben, ob mit dieſem Ton der vorauffſtehende fünfzeilige gleiches Namens gemeint iſt. Möglich iſt dies allerdings, denn die vierte Melodiezeile könnte wiederholt worden ſein. In der oben angezogenen Melodie, Ton LXIX, wäre dies z. B. ohne Störung des Baues thunlich.

XII.

Benno du vil heiliger man.

Nr. 367, 1524.

Die Richtigkeit der nur in einer einſtimmigen Aufzeichnung vorliegenden Melodie ſcheint einigem Bedenken zu unterliegen; daher ſehe ich von einer Uebertragung ab.



Aus einer Handſchrift der Breslauer Bibliothek von Hoffmann v. Fallersleben mitgetheilt in Mones Anzeiger, 1833, S. 79. Daraus hier.

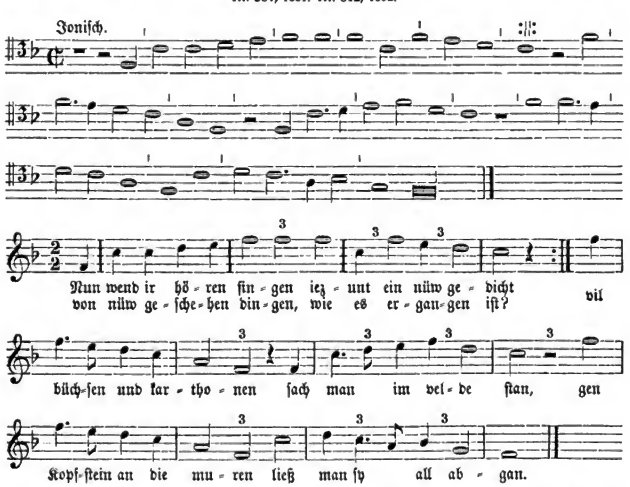
Digitized by Google

GERMAN SEMINAR LIBRARY
TAYLOR INSTITUTION
OXFORD

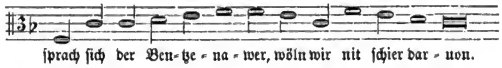
XIII.

Benzenauer.

Nr. 246, 1504. Von diesem Liede hat der Ton seinen Namen. Ferner Ton zu Nr. 258, 1509. Nr. 267, 1512. Nr. 304, 1516. Nr. 401, 1526. Nr. 431, 1531 Nr. 458, 1535. Nr. 517, 1545. Nr. 530, 1546. Nr. 536, 1546. Nr. 587, 1551. Nr. 612, 1552.



Handschriftl. im Cod. M. 53 der Dresd. Bibliothek; unter dem Namen des „Benzenawers“ als Melodie zu dem Liede Nr. 587 „Wolauf ir lieben landsknecht“. Daß dies die richtige Melodie ist, wird durch folgende Phrase eines Quodlibets bei Forster II 60 bestätigt, worauf mich Musikdirector Böhme in Dresden aufmerksam machte:



Botz marter kyri Velli.

Siehe: Pavierton (den achtzeiligen Ton) Nr. LXXX.

XIV.

Bruder Claus.

Ton zu Nr. 445, 1533.

Dieser Ton hat seinen Namen von dem Liede auf die Mahnreden des 1487 gestorbenen Nicolaus von der Flüe, welches bei Körner S. 29 mitgetheilt ist und,

Digitized by Google

wie ich vermuthe (Hiſt. Volksl. III 170, 25) um 1513 geſungen ward. Jedenfalls ſchwerlich früher; der älteſte bekannte Druck iſt c. 1545 erſchienen. Es beginnt: „In gottes namen heb ich an". Die Drucke haben aber die Tonangabe: „Wiewol ich bin ein alter gris". Mithin iſt „Bruder Clauſen-Ton" nur ein anderer Name für den Ton des „alten Greiſes", Ton CX.

XV.

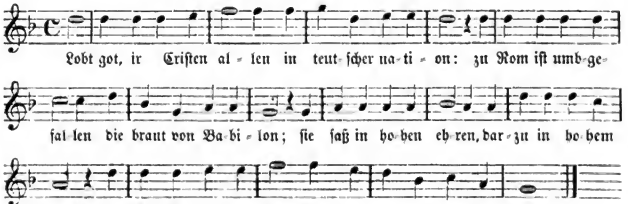
Bruder Veit.

Ton von Nr. 300, 1516. Nr. 310, 1519. Nr. 376, 1525. Nr. 378, 1525 (denn Stieffels Lied „Johannes thut uns ſchreiben" ſang man in Bruder Veiten Ton). Nr. 414, 1529. Nr. 439, 1532. Nr. 467, 1537. Nr. 506, 1541. Nr. 528, 1546. Nr. 545, 1546 (denn das Lied „Lobt gott ir fromen Chriſten" iſt ebenfalls in Bruder Veiten Ton gedichtet). Nr. 591, 1551.

Das berühmte Lied, dem dieſer Ton ſeinen Namen verdankt, bisher leider nicht aufgefunden, wird ein dem Jahre 1515 angehöriges Spottlied der Schweizer gegen die Landsknechte (Heini wider Bruder Veit) ſein und in unſerem Liede Nr. 292 werden wir die landsknechtiſche Antwort darauf vor uns haben. Nr. 292 wird demnach auch in dieſem Ton geſungen ſein.

Die Melodie ſcheint uns glücklicherweiſe im Tenor eines fünfſtimmigen Satzes von Mahu, Beilage 1, erhalten; denn das in dieſem Satz behandelte Lied „Lobt got, ir Chriſten allen" trägt in den Drucken die Tonangabe „In bruder Veiten ton".

Der doriſche Tenor lautet übertragen:



Ott III Nr. 5 der fünfſt. Lieder.

XVI.

Bündner oder Bündter Lied.

Nr. 205, 1499, und Ton zu Nr. 275, 1513. Nr. 290, 1515. Nr. 311, 1519.

Das zweite der angeführten Lieder, Nr. 275, iſt das auf die „Nawerrenſchlacht"; daher heißt der Ton von da an auch der „Nawerrenton" und die ſpäteren Drucke von Nr. 205 bezeichnen daher zurückgreifend ſogar auch bei dieſem älteren Bündner Liede die Weiſe mit dem Namen des Nawerrentons.

Die Melodie hat ſich nicht gefunden.

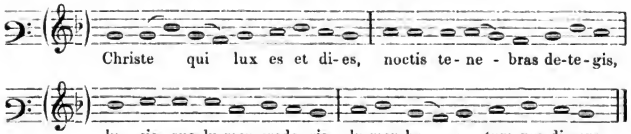
Digitized by Google

XVII.

Christe qui lux es et dies.

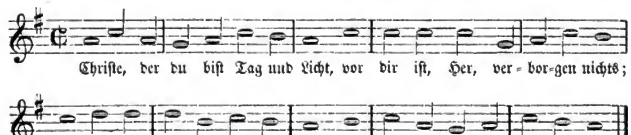
Ton von Nr. 518 b; 1545.

Die Melodie des alten Kirchenliedes lautet (tonus primus):



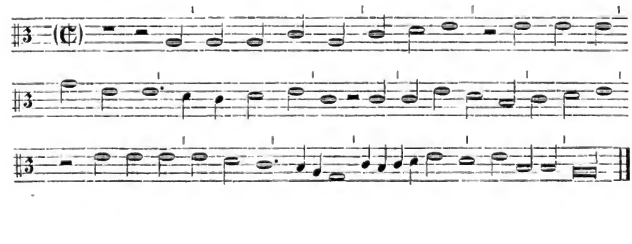
Aus Lucas Lossius' Psalmodia, 1553, bei Tucher II S. 340; daraus hier.

Mensurirt und mit dem deutschen Text „Christ, der du bist das Licht und Tag" (zuerst i. Bresl. Gesangb. von 1525; vgl. Winterf., I S. 135) lautet die dorische Melodie:

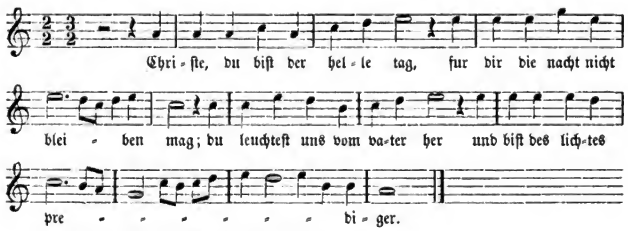


Aus dem Klugeschen Gesangb. von 1543 bei Tucher, Nr. 39; daraus hier.

Es gab übrigens noch eine andere Uebertragung des alten Hymnus, die zu einer anderen Melodie gesungen ward und deren Text „Christ, der du bist der helle Tag" zuerst im Gesangbuch der Böhmischen Brüder von 1566 erscheint. Da die Melodie immerhin auch für unser Lied Nr. 518 b in Betracht kommen kann und sie mir auch in einer älteren Aufzeichnung vorliegt, als der bisher bekannten ältesten in des Seth Calvisius Harmonia, 1597, so möge sie hier mitgetheilt werden. Ob sie dorisch, nach A versetzt, oder äolisch ist, weiß ich nicht zu entscheiden.



Digitized by Google



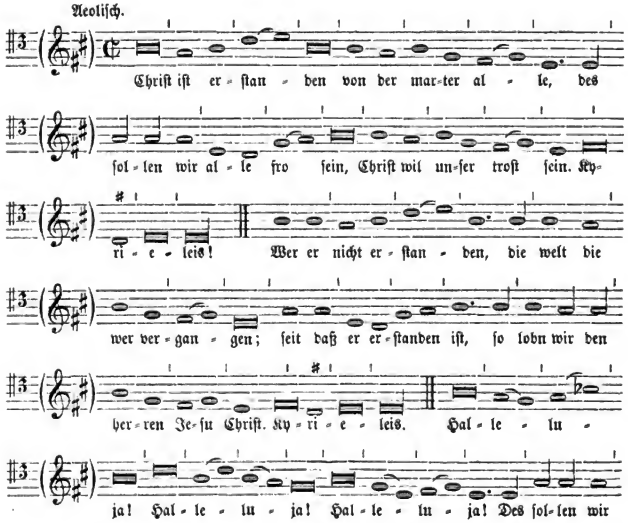
Handſchriftl. im Cod. M 53 der Dresdener Bibliothek.

XVIII.

Chriſt iſt erſtanden.

Ton zu dem Spottvers Band II S. 31, 1474; und zu Nr. 249, 1506.

Ueber dies, wol ſchon dem 12. Jahrhundert angehörige Oſterlied vgl. Winterfeld I, 106; Meiſter I, Nr. 168.



Digitized by Google

Schumannſches Geſangb. 1539; ganz gleichlautend, aus den kathol. Geſangbüchern ſeit Behe 1537, bei Meiſter l. c. Nur lautet es bei ihm im 1. Halleluja: g̃aa ſtatt g̃ba.

XIX.

Claus von Amberg das edel blut.

Als Ton angeführt zu Nr. 366, 1523.

Ebenfalls nur durch eine Tonangabe (zu Nr. 350) bekannt iſt die Melodie eines Liedes, deſſen Eingang „Franz Sickinger das edel blůt" vermuthen läßt, daß ſeine Melodie diejenige des obigen Liedes iſt, welche ſeitdem den Namen dieſes neuen, den Sängern damals bekannteren Liedes annahm. Die Strophenform iſt dieſelbe. Das Lied Nr. 350 ahmt auch ſeinerſeits den Eingang wieder nach, indem es anhebt: „Ulrich von Hutten das edel blut".

Das Lied „Claus von Amberg" wird dem Jahre 1485 angehören: vgl. Bd. II S. 174, 32 ff.

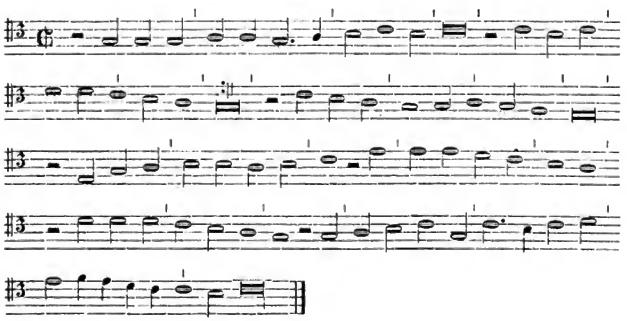
Die Melodie hat ſich nicht gefunden.

XX.

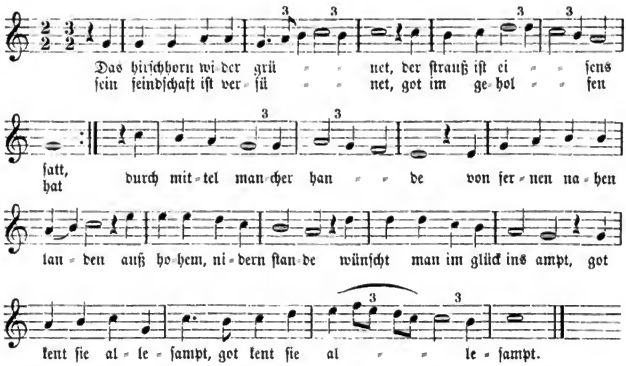
Das hirſchhorn wider grünet.

Nr. 449, 1534.

Dieſem Liede, ſonſt im Ton „Merkt auf ihr reiterſsknaben" oder „Auß herzen (hertem) weh klagt ſich ein held" geſungen, iſt in Qu. B folgende hypojoniſche Melodie beigeſchrieben, die übrigens einer etwas abweichenden Strophenform anzugehören ſcheint.



Digitized by Google



Handſchr. der Ulmer Bibl., Schadeſche Sammlung $\frac{1388}{3}$ XVIII. F. 9 S. 236.

Ich will nicht leugnen, daß die Uebertragung ihre Bedenken hat. Man kann auch ohne Annahme von Triolen auskommen; aber der dadurch entſtehende Rhythmus ſcheint mir vermöge ſeiner Synkopen noch künſtlicher. Die Zweifel beſchränken ſich aber auch hier wieder auf die ziemlich untergeordnete Frage, ob der mit dem graden Rhythmus wechſelnde ungrade mit jenem durch etwas beſchleunigtes Tempo ausgeglichen ward oder nicht. Geſungen ward er ſonſt nach meiner Ueberzeugung in beiden Fällen gleich.

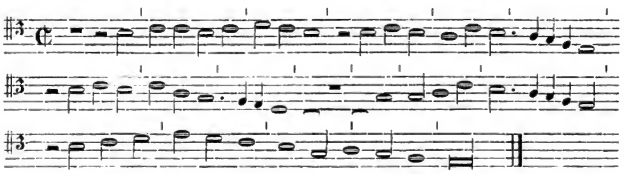
XXI.

Denmarker Ton

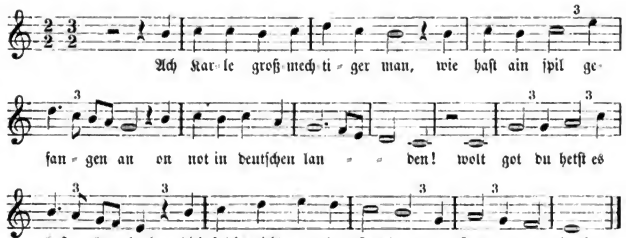
oder: „Wie man ſingt den Künig auß Denmarck"; Weller, Ann. Bd. 2 S. 462 Nr. 906.

Ton zu Nr. 526, 1546.

Die phrygiſche Melodie liegt in einſtimmigem Druck vor. Man vgl. hierzu Ton XXXI: „Es geht ein friſcher ſommer daher", welcher, und zwar in ſeinen beiden Geſtalten, im Weſentlichen denſelben Rhythmus wie der Denmarker Ton hat und eben deshalb durch kleine Abweichungen lehrreich wird.



Digitized by Google



Gedruckt in 6 Bl. 4°, 1546, Qu. B des Liedes Nr. 526.

XXII.

Die fünf ort ſtand auf veſten grund.

Nr. 428. Die Grundlage dieſes Liedes (Nr. 427) iſt vom Jahre 1531; Nr. 428 ſelbſt dagegen iſt in der vorliegenden Geſtalt nicht vielleicht älter, als der Druck, in dem es erhalten iſt, d. h. aus dem 17. Jahrhundert. Wenn nun alſo dieſer Druck ſagt: „In ſeiner eigenn melodei zu ſingen“, ſo kann das leicht darauf beruhen, daß man damals den Namen der außer Gebrauch gekommenen Melodie nur nicht mehr kannte. Jenes ältere Lied Nr. 427, von dem 428 nur eine Ueberarbeitung iſt, hat die Tonangabe: „Es fleugt ein vögelin uber den pflug“. Ich vermuthe demnach, daß es dieſe Melodie iſt, welche in dem ſpäten Drucke das Lied Nr. 428 ſich als „ſeine eigene“ angeeignet hat. Ich habe ſie nirgends gefunden.

XXIII.

Die niderlendiſchen herren ſind gezogen ins oberland.

Ton zu Nr. 135, 1475.

Die Worte ſind der Eingang des alten Sempachliedes Nr. 33: „Die niderlenſchen herren die zugent ins oberland“, aber der Strophenbau beider Lieder iſt ſo verſchieden, daß die Mel. zu der fünfzeil. Strophe von Nr. 135 jedenfalls nur eine ſehr freie Nachbildung von derjenigen des achtzeiligen Sempachliedes ſein könnte. Gefunden hat ſich weder die eine noch die andere Melodie.

XXIV.

Die ſonne iſt verblichen.

Ton zu Nr. 558, 1547.

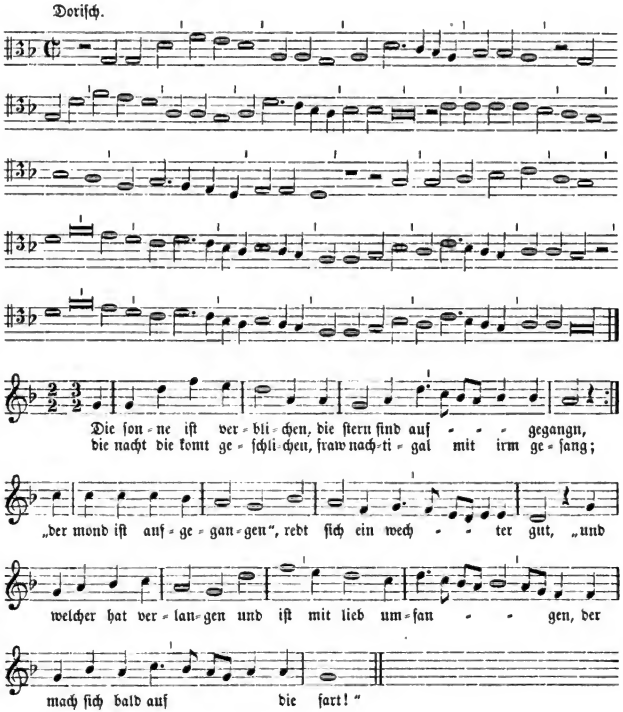
Die Weiſe liegt im Tenor eines vierſtimmigen Satzes von Stephan Zirler (A) und bei Geſius als Melodie des Chorals „Wacht auf, ihr Chriſten alle“ vor (B).

Digitized by Google

Letzteres ſcheint von den Hymnologen bisher nicht bemerkt worden zu ſein. Das Verhältniß beider Formen der Melodie, die um 50—60 Jahre auseinanderliegen, iſt für den Rhythmus beſonders lehrreich.

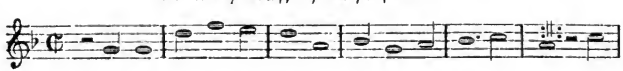
A. Zirlerſcher Tenor.

Doriſch.

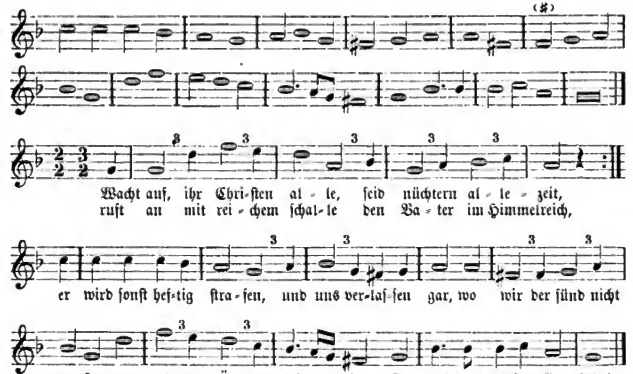


Forſter III Nr. 42.

B. Wacht auf, ihr Chriſten alle.



Digitized by Google



Ein ander new Opus Geiſtlicher deutſcher Lieder ꝛc. ꝛc. durch Bartholomaeum Gesium .... 1605. Daraus bei Tucher, Schatz ꝛc. Nr. 376; danach hier.

XXV.

Ecken Ausfahrt.

Ton zu Nr. 13, 1339 und, wie der Strophenbau zeigt, auch zu Nr. 243, 1504.

Es iſt der Ton des alten Eckenliedes, deſſen Vorhandenſein bis ins 13. Jahrhundert hinauf nachweisbar iſt; vgl. Goedeke, Grundriß § 64, 2. Die Melodie gehört alſo ſchon den fahrenden Meiſtern ſpäteſtens des 13. Jahrhunderts an. In obigen Liedern iſt dieſer Ton mit leicht verſtändlichem Spott gewählt: in Nr. 13 ſind es die burgundiſchen Herren, in Nr. 243 die Böhmen, die ihren „Auszug“ zum Kampf büßen wie der Ecke des Liedes.

Die Melodie hat ſich nicht gefunden.

XXVI.

Ein feſte burg iſt unſer gott.

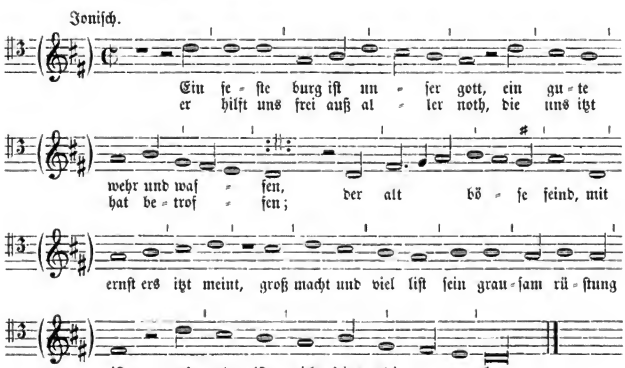
Ton zu Nr. 514, 1545.

Die Melodie erſcheint mit ihrem Text zuerſt in dem Klugeſchen Geſangbuch von 1529, welches im Journal von und für Deutſchland 1788 Zweites Semeſter S. 328 f. beſchrieben, ſeitdem allerdings noch nicht wieder aufgefunden iſt. Der Zweifel über die Richtigkeit der Jahreszahl 1529 iſt demnach nicht ganz gehoben (vgl. jedoch Winterf. I S. 157). Daß die Melodie von Luther ſelbſt ſei, iſt durch das einzige dafür vorhandene ausdrückliche Zeugniß, nämlich eine Stelle im 16. Buch

Digitized by Google

von Sleidans Commentarien, nicht über jeden Zweifel erheben. Denn Sleidans Worte: »Psalmum hunc (Pſ. 46) ... quum sermone populari vertisset, ... numeros etiam addidit et modulos, argumento valde convenientes et ad excitandum animos idoneos« ſagen ganz genau genommen nur, Luther habe den Pſalm mit Versmaß und Weiſe verſehen, d. h. ihn auf einen „Ton" gebracht; daß er aber die Melodie dieſes Tones ſelbſt erfunden habe, ſagen ſie wenigſtens nicht auf unzweifelhafte Weiſe. Daß aber auf der anderen Seite die Melodie auch nicht aus katholiſchem Kirchengeſange, nämlich, wie man behauptet hat, aus der Melodie des Exultet coelum laudibus ſtamme, iſt auch auf katholiſcher Seite von Meiſter, I S. 31, anerkannt.

Wie übrigens der zweite Theil unſeres Liedes Nr. 514 auf dieſe Melodie geſungen werden ſoll, iſt nicht ganz klar.



Gleichlautend bei Kugelmann (Preuß. Geſänge 1540), Kluge, Babſt, Köphl u. ſ. w.

XXVII.

Ein newes lied wir heben an.

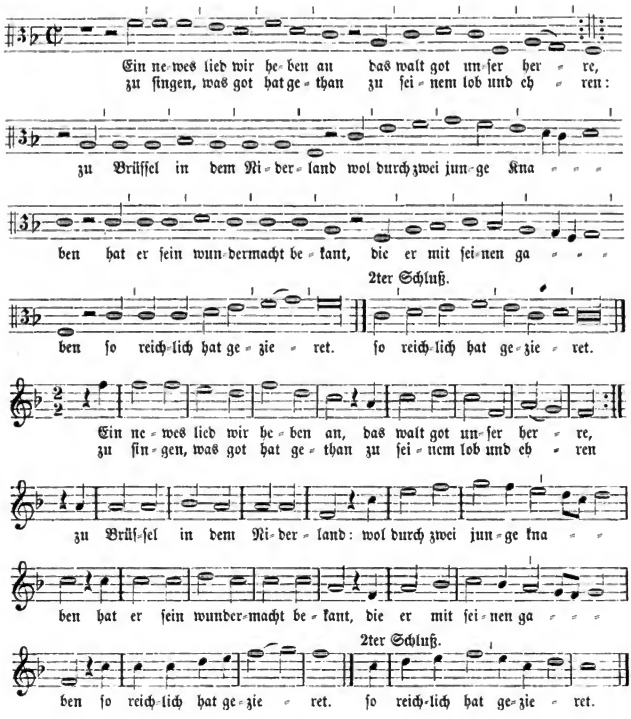
Tenzu Nr. 557, 1545.

Das dem Jahre 1523 angehörende Lied „Ein newes lied wir heben an" iſt von Luther, daher vielleicht auch die Melodie, die gleichzeitig mit dem Liede 1524 im Waltherſchen Geſangbuch erſchien. Den Waltherſchen vierſtimmigen Satz theilt Winterfeld mit in „Dr. Martin Luthers deutſche geiſtl. Lieder".

Seinem Tenor entſprechen genau die einſtimmigen Melodien der Geſangbücher. Aber das Lied kommt mit zwei Schlüſſen vor, bei Walther u. a. mit dem erſten, im Schumannſchen, Babſtſchen u. a. Geſangbüchern mit dem zweiten.

Joniſch; beim zweiten Schluß hypomixolydiſch.

Digitized by Google



Eppele von Gailingen.

Siehe: Es was ein frisch freier reutersman. Ton XXXIII.

XXVIII.

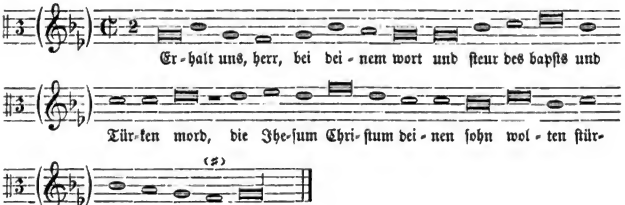
Erhalt uns, herr, bei deinem wort.

Ton zu Nr. 570, 1548.

Diese äolische Melodie scheint dem älteren lateinischen Kirchenlied »Sit laus honos et gloria« entnommen. Sie erscheint daher auch mit dem Lutherschen Liede

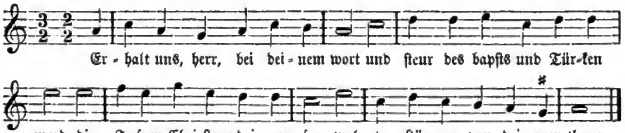
Digitized by Google

„Erhalt uns, herr", welches den regelmäßigen Schluß des proteſtantiſchen Gottesdienſtes bildete, zuerſt in Choralnoten, in der einen Ausgabe des Klugeſchen Geſangbuchs von 1543. In der anderen Ausgabe deſſelben Jahres ſo wie im Babſtſchen Geſangbuch von 1545 hat ſie folgende Menſurirung:



Aus Kluges Geſangb., 1543, mitgetheilt von Winterfeld, Luthers deutſche geiſtliche Lieder S. 76; daraus hier.

Die gewöhnlichere gleich alte Form im proteſtantiſchen Kirchengeſang iſt aber folgende:



XXIX.

Es fleugt ein vögelein uber den pflug.

Ton zu Nr. 427, 1531.

Nicht aufgefunden.

XXX.

Es floch ein klein waldvogelein.

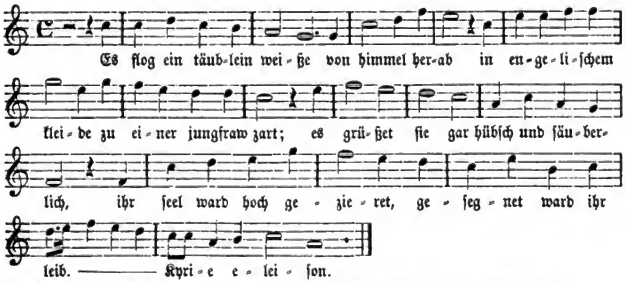
Ton zu Nr. 492, 1543.

Schon oben im Text iſt bemerkt, daß damit meines Erachtens das bei Uhland Nr. 337, nicht das daſelbſt Nr. 83 mitgetheilte Lied gemeint iſt. Denn daß dieſe beiden Lieder, jenes mit ſeiner achtzeiligen Strophe und dieſes mit ſeinem ſiebenzeiligen Bau, auf dieſelbe Melodie geſungen ſein ſollten (Meiſter I, S. 158), iſt mir trotz ihrer nahen Verwandtſchaft nicht recht glaublich.

Eine zu Uhland Nr. 337 beſtimmt gehörende Melodie hat ſich nicht gefunden.

Digitized by Google

Hoffmann v. Fallersleben und Meiſter, I 158, halten die Melodie des Kirchenliedes „Es flog ein täublein weiße" für diejenige dieſes Volksliedes. Ich ſetze ſie deshalb hierher und gebe in Beilage 2 das andere Lied, Uhland Nr. 83, in einem vierſtimmigen Satz.



Aus Beuttners Geſangbuch, 1602, mitgetheilt bei Meiſter, Nr. 10; danach hier.

XXXI.

Es geht ein friſcher ſommer daher, do werdt ir hören newe mer.

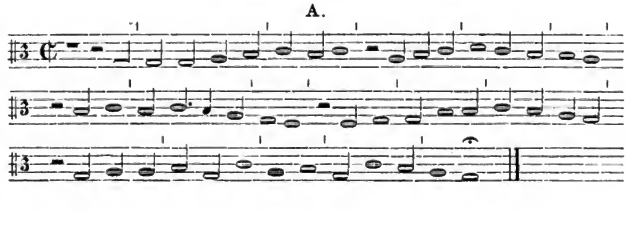
Ton zu Nr. 374, 1525. Nr. 383, 1525. Nr. 389, 1525. Nr. 392, 1526. Nr. 416, 1529. Nr. 417, 1529. Nr. 441, 1532. Nr. 457, 1534. Nr. 464, 1536. Nr. 465, 1536. Nr. 494, 1543. Nr. 546, 1546. Nr. 549, 1547. Nr. 550, 1547. Nr. 552, 1547. Nr. 579, 1549. Nr. 588, 1551. Nr. 589, 1551. Nr. 593, 1552.

Vgl. Weißbeckenton CVII und Band III Anm. zum Ton von Nr. 322.

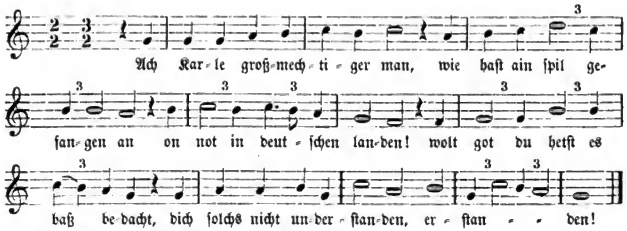
Die Melodie kommt aber auch unter dem Namen des Schweizertons vor, wenn die beiden Quellen, aus denen ſie bekannt iſt, ſie richtig benennen, woran zu zweifeln kein Grund vorhanden iſt. Der Schweizerton erſcheint als Ton zu Nr. 269, 1512, Nr. 276, 1513 und Nr. 526, 1546. Dabei iſt zu bemerken, daß von dieſen drei Liedern nur das letzte, zu dem der Druck die Melodie mittheilt, dieſer genau entſprechend eine fünfzeilige Strophe hat; die beiden anderen Lieder dagegen ſind ſechszeilig; bei ihnen muß alſo, was ohne Störung der Melodie geſchehen kann, die vierte Melodiezeile wiederholt werden. Es wäre möglich, daß die Melodie eigentlich nur in dieſer ſechszeiligen Form als Schweizerton bezeichnet worden ſei. Sie liegt in einſtimmiger Form vor, A in einem Druck, B handſchriftlich.

Mixolydiſch. Zum Rhythmus iſt der Dennmarkerton XXI zu vergleichen.

A.

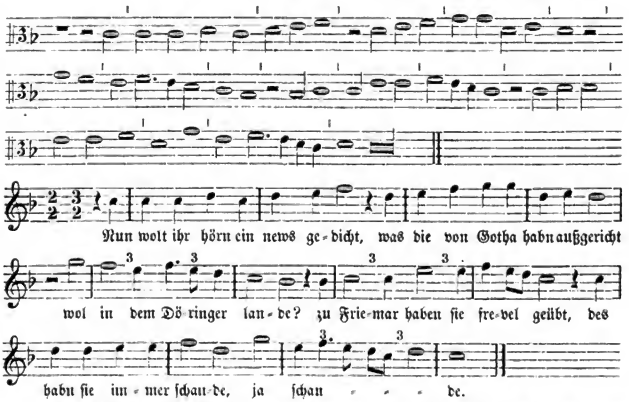


Digitized by Google



6 Bl. 4°. o. O. 1546; Quelle B von Nr. 526.

B.



Dresdener Bibl. Cod. M 53 zu einem Liede vom Jahr 1567, deſſen erſte Strophe oben der Uebertragung unterlegt iſt. Die Handſchrift enthält die Melodie noch öfter, immer genau gleich und immer unter der ausdrücklichen Bezeichnung: „Es geht ein friſcher ſommer daher".

XXXII.

Es iſt der reichstag für und nichts beſchloßen.

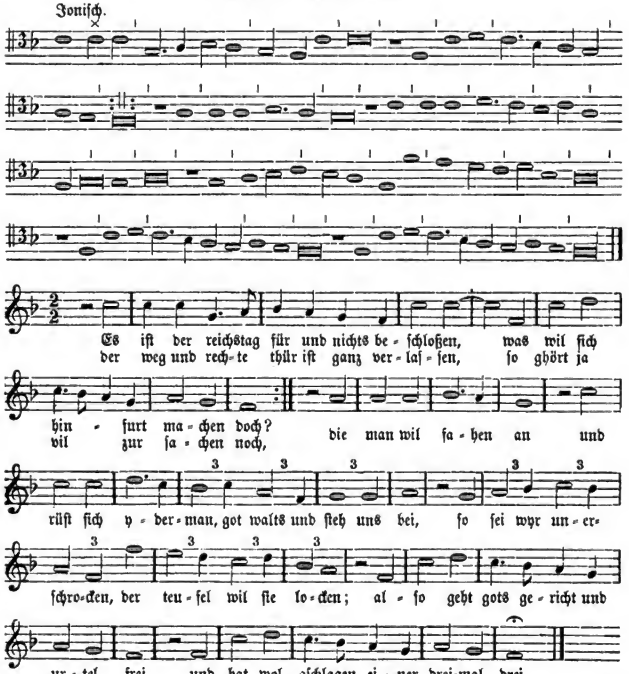
Nr. 422, 1530.

Da das Lied keine Tonangabe hat und in den beiden erſten Einzeldrucken deſſelben (Qu. A und B) die Melodie beigegeben wird, ſo iſt zu vermuthen, daß ſie für das Lied neu erfunden ward.

Da die Rhythmiſirung des ſchönen Liedes in B etwas abweicht, ſo gebe ich beide Texte.

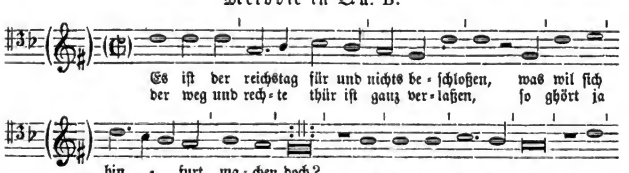
Digitized by Google

Melodie in Ou. A.

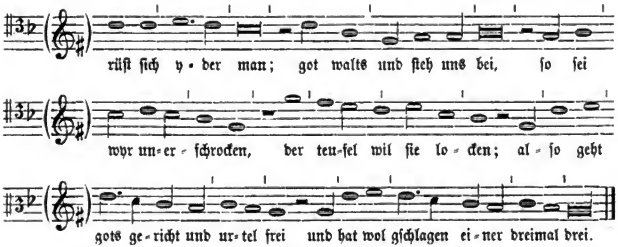


4 Bl. 4°. o. O. u. J. (1530) Nr. 422 Ou. A. Die zweite, mit × bezeichnete Note fehlt im Druck jedenfalls nur durch einen Druckfehler und ist aus Ou. B ergänzt.

Melodie in Ou. B.



Digitized by Google



16 Bl. 8°. Wittenberg, Georg Rham, o. J. Nr. 422 Ou. B. Text nicht untergelegt.

Es iſt nit lang daß es geſchach.

Siehe: Lindenſchmid. Ton LIX.

XXXIII.

Es was ein friſch freier reutersman.

Nr. 28, 1381.

Das Lied von Eppele von Gailingen. Die ſpäteren Drucke wenigſtens, ſeit dem Ende des 16. Jahrhunderts, bezeichnen die Melodie als den dem Liede „eigenen" Ton. Gefunden hat ſie ſich nicht.

XXXIV.

Es wolt ein jeger jagen.

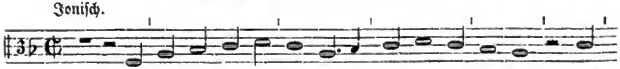
Ton zu Nr. 590 C, 1551, dem Liede auf das belagerte Magdeburg.

Die Melodie findet ſich im Tenor eines vierſtimmigen Satzes von Mattheus Greitter, ſ. Beilage 3.

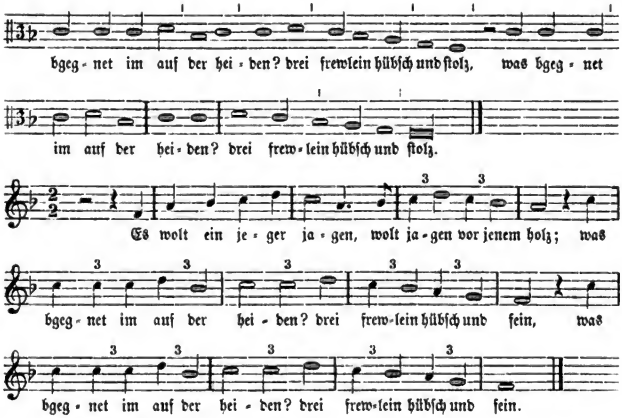
Zum Liede „vom geiſtlichen Jäger": „Es wolt gut Jäger jagen", einer Umdichtung des weltlichen Liedes, finden ſich in katholiſchen Geſangbüchern mehrere einſtimmige und abweichende Formen der Melodie. Die beſte der drei bei Meiſter Nr. 11 abgedruckten Formen gebe ich unter B. Dieſe geiſtliche Umdichtung kommt auch unter der Bezeichnung „Im Thon wie das Meydenburger Lied" vor; damit iſt eben obiges Lied auf Magdeburg, unſere Nr. 590, gemeint.

A. Greitterſcher Tenor.

Joniſch.

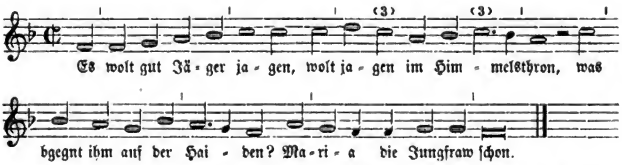


Digitized by Google



Forſter, II Nr. 17.

B. Der geiſtliche Jäger.



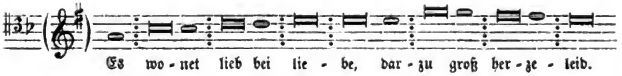
Aus Beuttners Geſangbuch, Grätz 1602, mitgetheilt bei Meiſter, Kath. Kirchenl. Nr. 11; daraus hier.

XXXV.

Es wonet lieb bei liebe.

Ton zu Nr. 307 a, 1519. Nr. 404, 1526.

Nur die beiden Anfangszeilen der Melodie habe ich in einem Quodlibet von c. 1544 gefunden; ſie lauten ſo:



Digitized by Google

Schmeltzel, Quodlibet Nr. VIII. Die große Aehnlichkeit der ersten Zeile mit dem Anfang des Kirchenliedes „Hilf Gott daß mir gelinge“ (Tucher, Nr. 226), welches auch denselben Strophenbau hat, ist mir nicht entgangen. Aber das Kirchenlied ist jonisch, unsere Melodie scheint dorisch und die Uebereinstimmung hört auch übrigens mit der zweiten Zeile auf. Daß aber ferner die frühere Annahme, als ob die Melodie „Es wonet lieb bei liebe“ in der Melodie des Kirchenliedes „Da Jesus an dem Kreuze stund“ zu suchen sei, irrig ist, hat schon Winterfeld, I S. 113 ausgeführt. Obiges Fragment bestätigt, daß beide Melodien nichts mit einander zu schaffen haben.

XXXVI.

Von der faßnacht zů Basel.

Ton zu Nr. 359, 1521.

Die Tonangabe lautet vollständig: „In der wys wie das lied von der faßnacht zů Basel gemacht von vier örden“.

Die Melodie hat sich nicht gefunden.

XXXVII.

Franz Sickinger das edel blůt der hat gar vil der landsknecht gůt.

Ton zu Nr. 351, 1521.

Nicht aufgefunden. Vgl. Ton XIX: „Claus von Amberg das edel blut“.

XXXVIII.

Fräulein von Britanien.

Nr. 180, 1491. Ton zu Nr. 272, 1512. Nr. 273, 1512. Nr. 407, 1528. Nr. 440, 1532. Nr. 452, 1534. Nr. 502, 1543. Nr. 553, 1547.

Daß dies, wie in der Anmerkung zur Tonangabe von Nr. 272 (Bd. III S. 83) ausgeführt worden, die Melodie „Ich stund an einem morgen“ ist, läßt sich um so weniger bezweifeln, da außer Nr. 272 auch Nr. 273 die erste Strophe von „Ich stund an einem morgen“ in seiner ersten Strophe parodirt.

Man vgl. also Ton L „Ich stund an einem morgen“.

XXXIX.

Der freudenreiche ton.

Ton zu Nr. 514, 1545.

Die Melodie hat sich nicht gefunden.

XL.

Frisch auf in gottes namen, du werde teutsche nation.

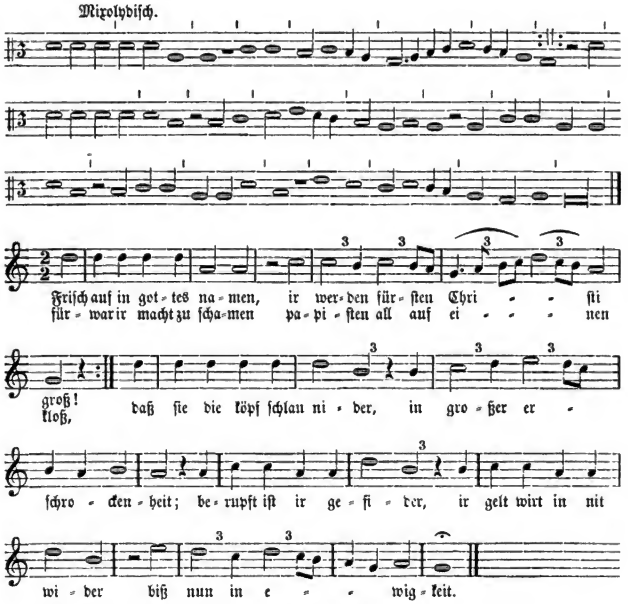
Nr. 469, 1540. Ton zu Nr. 483, 1542. Nr. 516, 1545. Nr. 604, 1552. Auch Nr. 510, 1545 „Frisch auf du werder adel“ wird diesem Tone angehören.

Die Melodie findet sich in drei wenig von einander verschiedenen Formen, nämlich: A einstimmig im alten Druck von Nr. 516, B als Tenor eines vierstimmigen

Digitized by Google

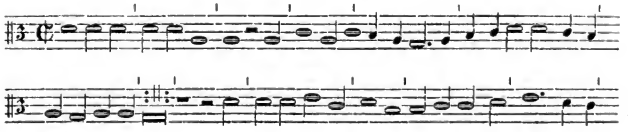
Satzes von J. v. Brant und C einſtimmig in Winnenbergs chriſtlichen Reuterliedern. Die Unterlage der Worte iſt nur in C genau. In A iſt ohne Zweifel der zu lange vorletzte Tact des erſten Theils nach C zu zwei Tacten zu ergänzen.

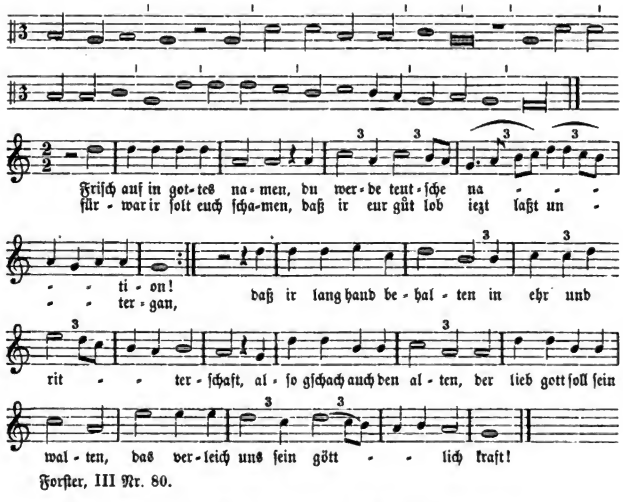
A. Melodie des fliegenden Blatts von 1545.



1 Bl. Fol. o. O. u. J. (1545), die Quelle von Nr. 516.

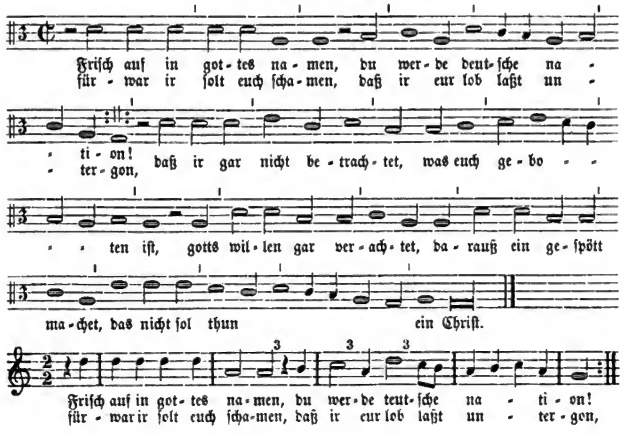
B. Brantſcher Tenor.



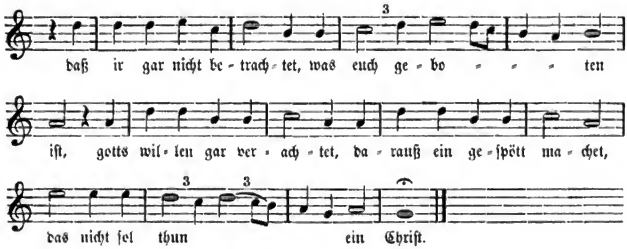


Forſter, III Nr. 80.

C. Winnenbergſche Melodie.



Digitized by Google



Winnenberg, Chriſtliche Reuter Lieder.

Friſch auf ir landsknecht alle.

Siehe: Wolauf ir landsknecht alle.

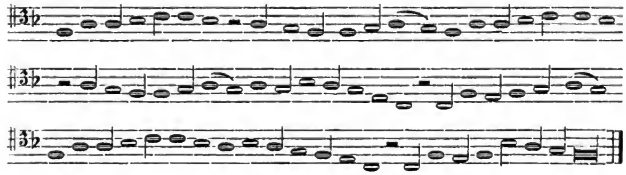
LXI.

Frölich ſo wil ich ſingen mit luſt ein tageweis.

Ton von Nr. 463, 1536. Nr. 605, 1552 *).

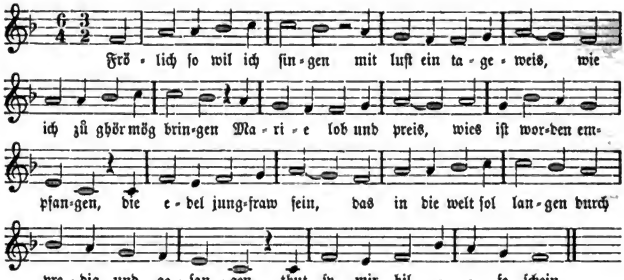
Ob die gleichgebauten Lieder auf König Ludwigs von Ungarn Tod Nr. 403 a: „Frölich ſo wil ich ſingen" und Nr. 403 b: „Kleglich ſo will ich heben an" von 1526, mithin dann auch das Lied Nr. 490 von 1543" „in der melodie von köning Ludwig uß Ungarn" und anhebend: „Aver ſo will mir ſingen" dieſer Melodie „der Tagweiſe" oder der von „Die Sonne iſt verblichen" angehören, bleibt mir zweifelhaft. — Die erſte Melodiezeile, aber auch nur dieſe, entſpricht dem Anfang der bei Tucher Nr. 226 mitgetheilten Melodie zu „Hilf Gott daß mir gelinge".

Der Schluß iſt mir rhythmiſch zweifelhaft.



*) Die Tonangabe dieſes Liedes lautet: „In der melodei der tageweis". Die in der Anmerkung hierzu Bd. IV S. 564 geäußerte Muthmaßung, daß damit die Melodie „Die ſonne iſt verblichen" gemeint ſei, war voreilig.

Digitized by Google



1 Bl. gr. Fol. o. O. u. J. vor 1506, denn darüber ſteht geſchrieben: [J]ste liber attinet venerabili monasterio S. Quirini In Tegernsee. (Inligatus Anno dm. 1506) Ain ſchöne Tagweis wie Maria iſt Empfangen worden on Erbſünd. — Münchener Bibl., Einblattdrucke b, 1.

XLII.

Frölich ſo wöllen wir heben an.

Ton zu Nr. 506, 1552.

Die Melodie hat ſich nicht gefunden.

Gar frölich wil ich ſingen.

Siehe: Frölich ſo wil ich ſingen.

XLIII.

Gennower lied.

Nr. 252, 1507. Ton zu Nr. 508, 1544. Nr. 574, 1548.

Da der Strophenbau des Liedes von Genua, Nr. 252, nach welchem der Ton ſeinen Namen hat, dem des „Toller" Liedes Nr. 157 gleich iſt, und da die beiden obigen Lieder Nr. 508 und 574 in ihren Tonangaben ſagen: „In der wys wie das Toller oder Gennouwer lied" und „wie das lied von Toll oder Gennower", ſo bin ich im Text dieſer beiden Lieder der Annahme gefolgt, daß beide Töne nur verſchiedene Namen derſelben Melodie ſeien. Ein entſcheidender Beweis dafür iſt allerdings nicht vorhanden.

Die „Toller" Weiſe ſ. unten als Ton XCV.

God wet wol, wär uns de lilien bricht.

Siehe: Ich weiß nit was der lilien briſt.

Graf Michels ton.

Siehe: Ton LXIII.

Digitized by Google

XLIV.

Haraus du hochgeborner herloch zu Brunſwich gut.

Ton zu Nr. 424, 1530.

Weder Text noch Melodie dieſes Liedes ſind mir vorgekommen.

XLV.

Herzog Chriſtophs Ton.

Ton zu Nr. 226, 1502.

Weder Lied noch Weiſe haben ſich gefunden. Mit Herzog Chriſtoph wird wol Albrechts IV. von Baiern Bruder gemeint ſein. Vielleicht gab es außer unſerer Nr. 162, welche wegen ihres abweichenden Strophenbaues nicht gemeint ſein kann, auf ſeine nicht eben rühmliche Heldenthat von 1485 noch ein anderes Lied, dem dieſer Ton ſeinen Namen dankt.

XLVI.

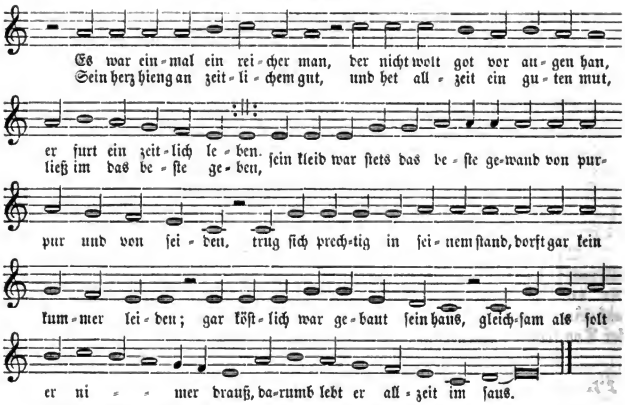
Herzog Ernſt.

Ton zu Nr. 347, 1520.

Der Name des Tons ſtammt von dem Liede der Fahrenden auf Herzog Ernſt (Haupt, Zeitſchr. f. deutſches Alt. 8, 477). Da die Geſchichte dieſes Liedes und ſeiner Strophe bis ins 13. Jahrhundert zurückreicht, ſo wird alſo auch die Melodie nicht jünger ſein. Sie wird ſonſt auch bezeichnet als Bernerweiſe und wie es ſcheint auch als Flammweiſe. Denn das bei Wolff S. 70 (aus Görres) abgedruckte Lied des 16. Jahrhunderts „Geſang will mir nit laßen ruh“ hat die Tonangabe: „In der Flammweiß, darin man hertzog Ernſt ſingt“. Das könnte freilich auch etwas Anderes heißen, nämlich daß um dieſe Zeit der „Herzog Ernſt“ nicht mehr auf ſeine eigene, etwa veraltete, Melodie, ſondern auf die, dem Strophenbau nach mit ihm übereinſtimmende meiſterſängeriſche Flammweis geſungen worden ſei. Dagegen läßt ſich jedoch Zweierlei einwenden: erſtlich iſt es nicht glaublich, daß ein neuer Meiſterſängerton einen ſo bekannten alten Strophenbau, wie den des „Herzog Ernſt“, beibehalten haben ſollte. Und zweitens konnte eine dem 13. Jahrhundert angehörende Melodie in der That nicht alterthümlicher ſein, als die Flammweis in den beiden uns vorliegenden Geſtalten, deren erſte dem Jahr 1555, die andere dem Anfang des 17. Jahrhunderts angehört. Denn ſo verſchieden beide ſind, halte ich ſie dennoch nur für Abkömmlinge derſelben Melodie. Die Weiſe war nämlich von Sixt Buchsbaum um 1500 für ſeinen Marienpſalter „Die geſchrift geit uns weis und ler“ verwendet worden und erlangte dadurch aufs Neue große Verbreitung, wenn man nicht vielmehr umgekehrt ſagen muß, daß ihre alte Beliebtheit zur Verbreitung des Buchsbaumſchen Liedes beitrug. Die Worte dieſes Liedes erſetzte Triller in ſeinem Geſangbuch von 1555 durch ein Lied auf Lazarus, deſſen erſte Strophe hier als Text folgt. Werlin dagegen hat als Text den Buchsbaumſchen Marienpſalter.

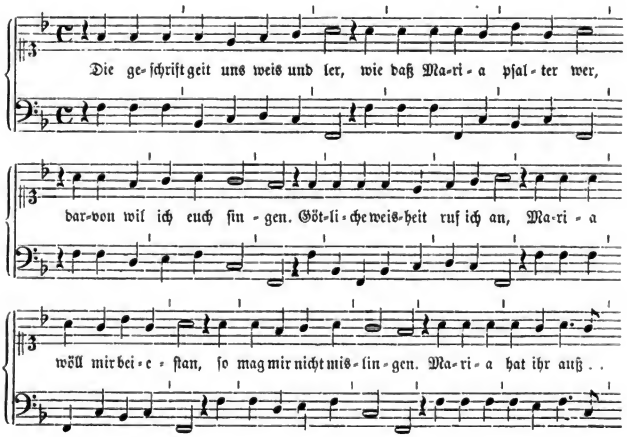
Digitized by Google

A. Trillers Melodie.

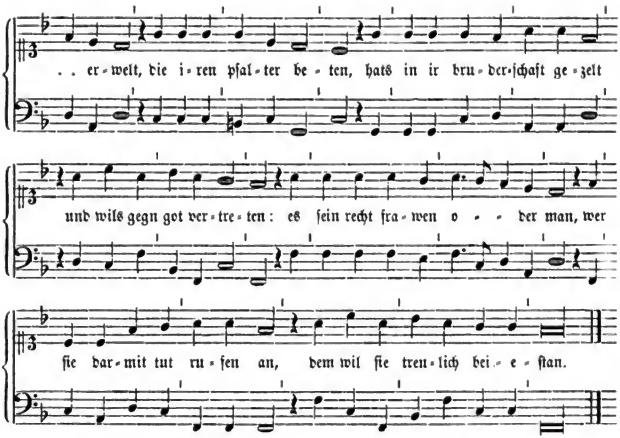


Trillersches Singebüchlein v. 1555. Das Orginal habe ich leider nicht erlangen können. Musikdirector Böhme hatte die Güte, mir obige in den Violinschlüssel übertragene Abschrift mitzutheilen.

B. Werlins Melodie.



Digitized by Google



Berlin Bd. V S. 3678 aus „Catholiſches Geſangbuch ... mit 4 Stimmen componirt, in welchen der Diſcant allzeit den Choral führet, Durch Joannem Degen“ 8. Bamberg 1628. Statt des Berlinſchen Textes habe ich den correcteren aus Hoffmann, Geſch. des d. Kirchenliedes bis a. Luthers Zeit Nr. 281 untergelegt.

Het voer ein knaepken over Ryn.

Siehe: Was wöll wir aber heben an.

XLVII.

Het was op eenen maendag.

Nr. 15, 13.

Der Text dieſes Liedes fand ſich unter den Papieren des im vorigen Jahrhundert aufgehobenen Genter Frauenkloſters ten Groenenbriele. Eine Nonne dieſes Kloſters, Schweſter Urſula, wußte das Lied aber auch noch zu ſingen; auf dieſem Wege gelangte es zu den jetzt in Elberfeld lebenden Geſchwiſtern Weſtendorp, deren Vater jenes Kloſter kaufte und in eine Fabrik umwandelte. Nach dem Geſang der Weſtendorps zeichnete Arnold die Melodie auf und veröffentlichte ſie in der hier als Beilage 4 mitgetheilten Geſtalt.*)

*) Auch zu dem Liede Nr. 5b erhielt F. W. Arnold von den Geſchwiſtern Weſtendorp eine Melodie, welche Dr. Crecelius im 2. Bande der Zeitſchrift des Berg. Geſchichtsvereins veröffentlicht hat.

Digitized by Google

Hilf gott, daß mir gelinge.

Siehe: Ton LXV.

Denn obiges Kirchenlied, welches zu Nr. 501, 1543, als Ton angeführt iſt, ward ſeinerſeits geſungen im Ton: „Möcht ich von herzen ſingen mit luſt ein tageweis“.

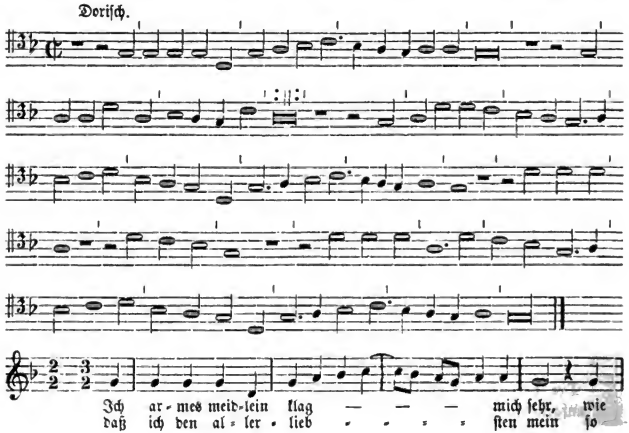
XLVIII.

Ich armes meidlein klag mich ſehr.

Ton zu Nr. 564, 1547.

Die Melodie liegt in einem vierſtimmigen Satz von L. Senfl vor*), der ſich in der Beilage 5 findet.

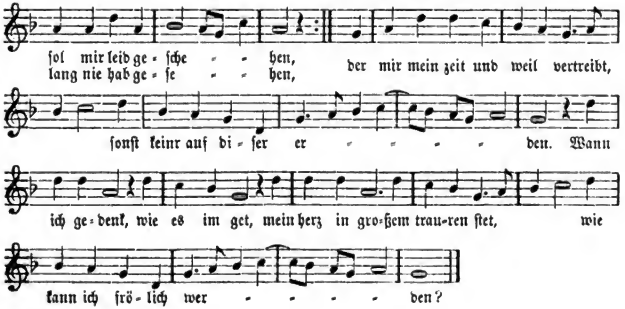
Der Tenor folgt hier, aber freilich gibt er nur ein zweifelhaftes Bild der Melodie. Zu den Worten „Wann ich gedenk, wie es im get“ habe ich zwei $^3/_2$-Tacte angenommen, da unmittelbar darauf zu „mein herz in großem“ ein ſolcher Tact folgt.



*) Bei Forſter findet ſich, II Nr. 67, ein Lied, welches ebenfalls anhebt: „Ich armes megetlein klag mich ſer“, dann aber fortfährt: „daß unfall ſich ie lenger ie mer“ ꝛc.. Es hat abweichenden Strophenbau und eine andere Melodie, als unſer Lied Nr. 564, welches in ſeiner erſten Strophe zudem die erſte Strophe des andern in Senfls Bearbeitung vorliegenden Liedes parodirt. Alſo nur die Melodie dieſes letzteren kann mit jener Tenangabe gemeint ſein.

Nach dem Nürnberger Geſangbuch von 1611 ward das Kirchenlied „Ich armer Sünder klag mein Leid“ auf den Ton „Ich armes Meidlein“ geſungen. Das wird durch ſeine erſte Strophe und ſeinen Strophenbau weiter beſtätigt. Aber die Melodie, mit der dieſes Kirchenlied bei Mich. Prätorius erſcheint (Tucher, Nr. 427), iſt nicht die unſrige.

Digitized by Google



Forſter, III Nr. 31.

XLIX a.

Ich hab oft hören ſagen, verachten thut kein gut, das thut der Franzos klagen.

Ton zu Nr. 601 und 602, 1552.

Die Tonangabe fügt hinzu: „Im ton von der ſchlacht von Pavia". Ein Lied dieſes Eingangs auf die Schlacht von Pavia iſt mir nicht vorgekommen. Die Strophenform iſt zwar achtzeilig, wie diejenige des Pavierliedes Nr. 372, aber ſie entſpricht ihr übrigens zu wenig, als daß man füglich für beide dieſelbe Melodie vorausſetzen könnte.

XLIX b.

Ich habs gewagt mit ſinnen.

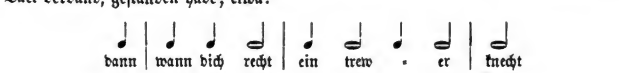
Nr. 349, 1512.

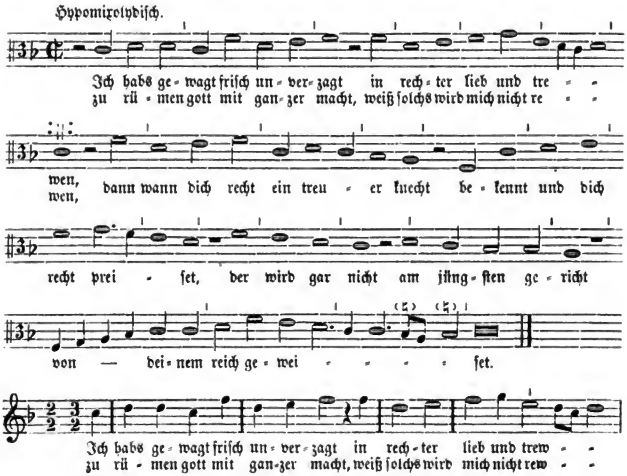
Wie gerne hätte man zu Huttens ſchönem Liede die Melodie! Mit Gewißheit kann ich ſie leider nicht bieten, aber eine Muthmaßung ſei dennoch geſtattet, welche um ſo mehr berechtigt ſcheint, da die Melodie, welcher ſie gilt, ſehr bedeutend iſt.

Bei Winnenberg findet ſich ein Lied, welches erſtens im Weſentlichen den ungewöhnlichen Strophenbau des Huttenſchen Liedes hat und zweitens nicht nur mit denſelben Worten „Ich habs gewagt" anhebt, ſondern überhaupt die vier erſten Zeilen des Huttenſchen Liedes parodirt. In ähnlicher Weiſe pflegt Winnenberg überhaupt mit den Liedern zu verfahren, die er zu „chriſtlichen Reuterliedern" umdichtet, wobei er dann, wenigſtens in allen Fällen, welche ſich controliren laſſen, die Melodie des älteren Liedes beibehält. Das ſind unverwerfliche und triftige Gründe für die Annahme, daß Winnenberg, der ſich im vorliegenden Fall ſichtlich an das Huttenſche Lied anlehnt, auch hier alſo die Melodie deſſelben beibehalten habe.

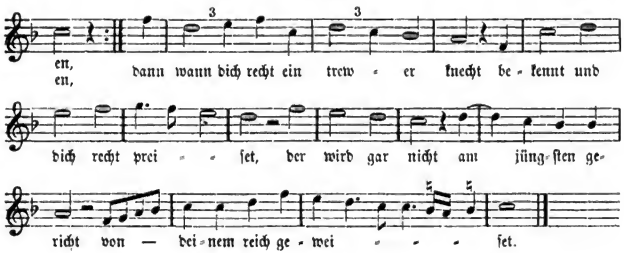
Digitized by Google

Nun aber sang Winnenberg, wie sich an anderen seiner Melodien nachweisen läßt, um 1580 die alten Lieder nicht mehr genau so, wie sie 50—60 Jahre früher gelautet hatten; für eine urkundlich zuverlässige Form können daher bei den älteren Liedern seine Aufzeichnungen schon nicht mehr gelten. Dazu kommt dann noch, daß er den ersten Theil der Strophe im Bau etwas modificirt hat. Zwar daß er die erste und dritte Zeile bei vier Hebungen stumpf schließt, während sie bei Hutten drei Hebungen mit klingendem Schluß haben, ist melodisch gleichgültig. Aber daß daneben die zweite und vierte Zeile bei ihm klingend statt stumpf reimen, veranlaßte ihn vielleicht zu einer kleinen Aenderung der entsprechenden Musikzeile. Wir können daher um so weniger sicher sehen, ob die Melismen dieser Zeile schon dem älteren Liede eigen waren. Der Text ist bei Winnenberg so, wie der folgende Abdruck es zeigt, untergelegt. Die Uebertragung ist insofern etwas willkührlich, als ich hier ausnahmsweise in den Tacten 4 und 11—12 Triolen (Hemiolen) der prolatio mit der Messung $\mathbb{C}$ $^3/_2$ angenommen habe, ohne daß, wie sonst, der wirkliche Wechsel spondeischer und choreischer Maße dazu berechtigte. In der That besteht Tact 4 eigentlich nur aus einer gewöhnlichen dochmischen Dipodie, also aus zwei $^2/_2$-Tacten. Dagegen geben Tact 11—12 ohne Annahme von Triolen keinen glaubhaften Rhythmus. Ich kann mich freilich der Muthmaßung nicht entschlagen, daß dies nur Winnenbergs Schuld sei, und daß auch hier vielmehr ein Dochmius, der einen $^2/_2$- und einen $^3/_2$-Tact verband, gestanden habe; etwa:





Digitized by Google



v. Winnenberg, Christliche Reuter Lieder Nr. 3.

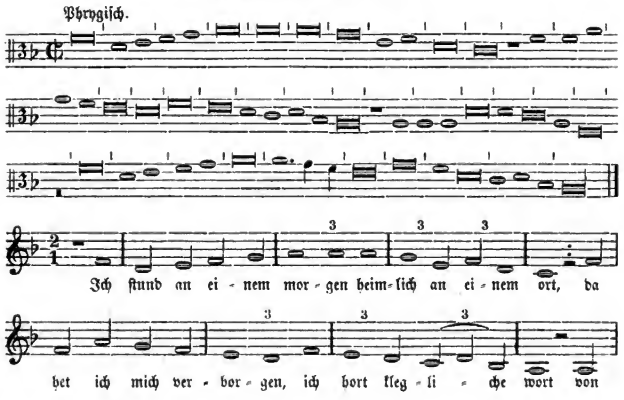
L.

Ich stund an einem morgen.

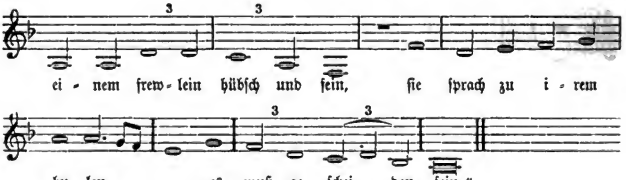
Ton zu Nr. 293, 1515. Nr. 296, 1516 (wol auch Nr. 305, 1517). Nr. 307 b, 1519. Nr. 311, 1519. Nr. 315, 1519. Nr. 317, 1519. Nr. 450, 1534. Nr. 482, 1542. Nr. 533, 1546. Nr. 619, 1553. Nr. 620, 1553 und zu den Liedern im Ton XXXVIII des „Fräuleins von Britanien", 1491—1547.

Die Melodie liegt in zwei nicht wesentlich von einander abweichenden Gestalten vor, A in drei vierstimmigen Sätzen von Senfl und B in einem vierstimmigen Satz von Finck. In zwei anderen Senflschen Sätzen ist der Rhythmus verändert; der eine derselben findet sich in der Beilage 6 und der Finckſche Satz in Beilage 7.

A. Senflſcher Tenor.

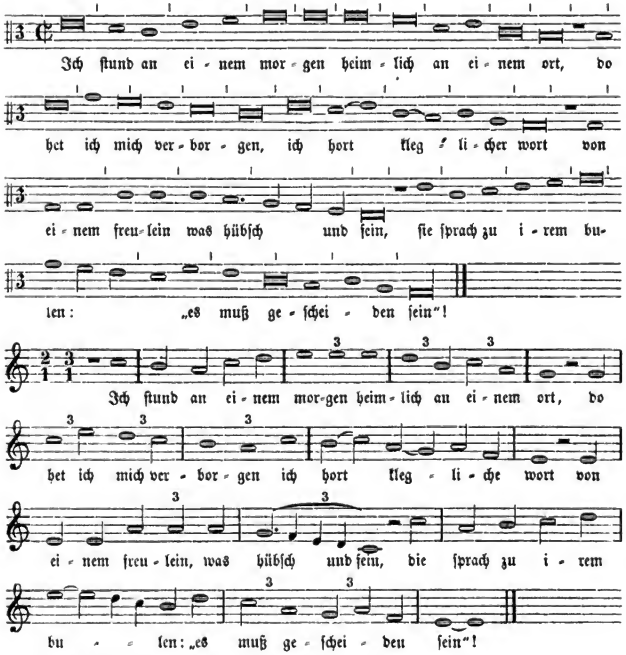


Digitized by Google



Ott I Nr. 22, Nr. 23, Nr. 24. In dieſen drei Bearbeitungen iſt der Tenor gleich. In den darauf folgenden Sätzen Nr. 25—26 dagegen iſt der Rhythmus des Liedes willkührlich geändert.

B. Finckſcher Tenor.



Finck, Nr. 18.

Digitized by Google

LI.

Ich weiß nit was der lilien briſt.

Oder:

Ich weiß nit was der gilgen bricht.

Nr. 593, 1552.

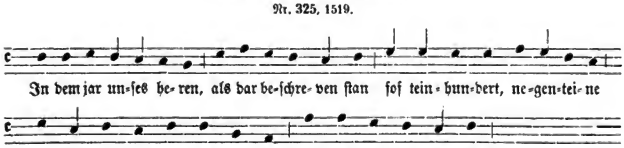
Dieſe Zeile begegnet öfters bei Liedern dieſer Jahre als Tonangabe. Die Melodie habe ich nicht gefunden.

Ich vermuthe, daß die Anfangszeile und die derſelben entlehnte Ueberſchrift des Liedes Nr. 358, 1521: „God wet wol wär uns de lilien bricht" nur eine politiſche, nämlich auf die franzöſiſche Lilie gewandte Parodie jener Zeile iſt, daß alſo Nr. 358, welches mit Nr. 593 gleichen Strophenbau hat, mit ihm dem Tone „Ich weiß nit was der lilien briſt" angehört. Die Zeile „Gott weiß wer uns die lilien bricht" erſcheint dann wieder in einigen Handſchriften als Tonangabe zu dem Liede Nr. 581, 1549.

LII.

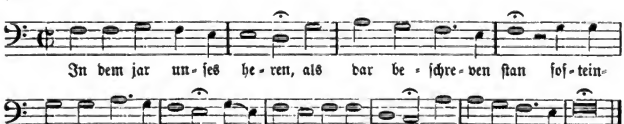
In dem jar unſes heren.

Nr. 325, 1519.



Aus einer Handſchrift gedruckt bei Lüntzel: Stiftsfehde S. 260; daraus hier.

Ob man den Schlüſſel für F oder C hält, iſt glücklicherweiſe inſofern gleichgültig, als Beides dieſelben Verhältniſſe gibt. Die Melodie, in der die entſcheidende Quarte nicht vorkommt, kann ſo gut mit dem Baßſchlüſſel lydiſch, wie mit dem Tenorſchlüſſel joniſch ſein. Ueber die genauen rhythmiſchen Verhältniſſe erhält man durch dieſe Noten keinen Aufſchluß. Die einfachſte Menſurirung ſcheint mir folgende zu ſein:



In gottes namen heb ich an.

Siehe: Bruder Claus. Ton XIV.

Digitized by Google

LIII.

Inſpruck ich muß dich laßen.

Ton zu Nr. 563, 1547. Nr. 567, 1547.

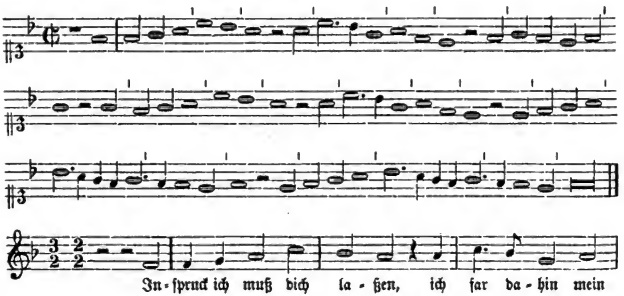
In Betreff des letzten der genannten Lieder findet eine, unter den Liedweiſen des 16. Jahrhunderts ſich mehrmals wiederholende Eigenthümlichkeit ſtatt. Die Melodie „Inſpruck ich muß" hatte Heinrich Iſaac in dem als Beilage 8 mitgetheilten vierſtimmigen Satz, was damals noch ungewöhnlich war, nicht zum Tenor, ſondern zum Discant und zur Oberſtimme gemacht. Den Tenor dieſes Satzes wird er demnach frei dazu erfunden haben. Dieſen neuen Iſaacſchen Tenor nun verwandte wieder J. v. Brant in dem als Beilage 9 mitgetheilten vierſtimmigen Satz für das Lied auf Caspar Pflug, Nr. 567. Und zwar brauchte er wiederum dieſen Iſaacſchen Tenor zum Discant ſeines Satzes, indem er abermals einen neuen, melodiſch jedoch nicht mehr ſelbſtändigen Tenor dazu ſetzte. So erzeugte alſo die Grundmelodie auf contrapunktiſchem Wege einen Abkömmling und beide gefielen den Meiſtern ausnahmsweiſe beſſer für die Oberſtimme, als der allgemeinen Gewohnheit gemäß für den Tenor.

Heinrich Knauſt dichtete für ſeine 1571 erſchienenen „Gaſſenhauer, Reuter- und Berg-Liedlein, chriſtlich moraliter und ſittlich verändert" eine geiſtliche Parodie dieſes Liedes: „O welt ich muß dich laſſen". (Vgl. Winterfeld, I S. 85.) Mit dieſem Text erſcheint dann auch die Melodie ſeit dem Anfang des 17. Jahrhunderts in den kirchlichen Geſangbüchern, aber bereits verflacht. (Vgl. Winterfeld l. c. I Muſ.-Beil. Nr. 100; Tucher, Schatz ꝛc., Nr. 181.) In gänzlich abgeſchliffener Geſtalt hat ſie ſich in der Choralmelodie „Nun ruhen alle Wälder" bis heute im proteſtantiſchen Kirchengeſang erhalten.

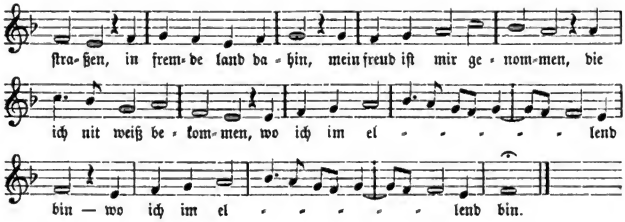
Es folgt hier als A der Iſaacſche Discant und als B ſein Tenor, der Brantſche Discant.

A iſt joniſch; B genau genommen mixolydiſch, doch bei Brant auch joniſch behandelt.

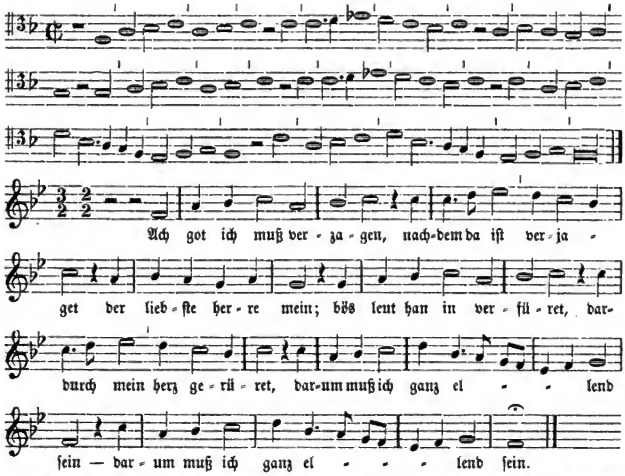
A. Iſaacſcher Discant.



Digitized by Google



B. Iſaacſcher Tenor und Brantſcher Discant.



Forſter, I Nr. 36; auch abgedruckt bei Winterfeld l. c. I Muſikbeilage 100 a, und Forſter IV Nr. 14.

LIV.

Johannes thut uns ſchreiben.

Ton zu Nr. 378, 1525.

Es iſt Michael Styfels Lied „Von der Chriſtförmigen, rechtgegründten leer Doctoris Martini Luthers", Wackernagel, D. Kirchenlied Bd. III Nr. 107. Dies Lied ward aber in Bruder Veiten Ton gedichtet und geſungen. Mit obiger Tonangabe iſt alſo die Melodie des Bruder Veit Ton XV gemeint.

Digitized by Google

LV.

It geit tegen der somertid, dat manich landskuecht im felde lit.

Ton zu Nr. 397, 1525.

Die Melodie hat sich nicht gefunden.

LVI.

Kehr wider, glück mit frewden.

Ton zu Nr. 565, 1547.

Die Melodie findet sich nur in einem vierstimmigen Satz; s. Beilage 10. Sie ist aber dort so stark durch Melismen gedehnt, daß ihre einfache Form sich nicht mehr mit Sicherheit daraus erkennen läßt.

Mixolydisch.

LVII.

Kompt her zu mir spricht gottes son.

Siehe: Was wöll wir aber heben an.

LVIII.

Von König Ludwig auß Ungern.

Nr. 403 a und b, 1526; von diesem Liede stammt der Name des Tons. Ton zu Nr. 490, 1543.

Unter ihrem eigenen Namen hat sich die Weise nicht gefunden. Da aber Nr. 490 Strophe 11 die erste Strophe des Liedes „Die sonne ist verblichen" parodirt, so könnte man danach vermuthen, daß das Lied vom König von Ungern auf diese Melodie, Ton XXIV, gesungen sei. Den gleichen Strophenbau hat auch bei fast gleicher Eingangszeile mit Nr. 403a die „Tagweise": „Frölich so wil ich singen"; Ton XLI.

Von des künigs tochter.

Siehe: O daß ich kund von herzen.

LIX.

Lindenschmid.

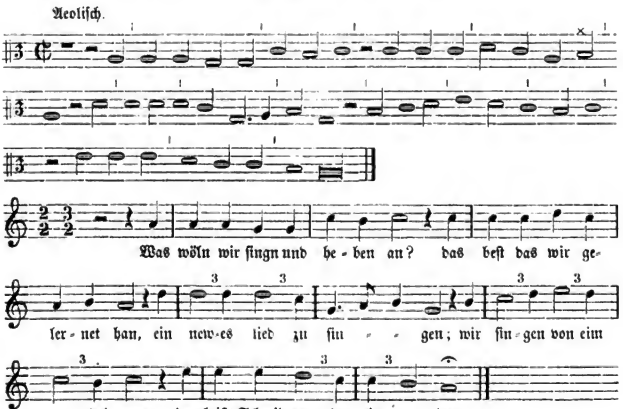
Nr. 178; c. 1490. Ton zu Nr. 184, 1492 (nach einer Wolfenb. Handschr. dieses Liedes). Nr. 186, 1492 (nach Qu. C dieses Liedes). Nr. 578, 1548.

Nr. 178 A beginnt: „Es ist nit lang daß es geschach"; Nr. 178 B: „Was wöllen wir singen und heben an, das best das wir gelernet han"; Nr. 184 beginnt: „Wille gi horen ein nie gedicht"; Nr. 186: „Wille gi horen ein nigen rei"; und Nr. 578: „Was wöllen wir aber heben an".

Digitized by Google

In einem Exemplar des Liedes Nr. 526 „Ach Karle großmechtiger man", welches mit dem Lindenschmid gleichen Strophenbau hat, findet sich handschriftlich folgende Melodie unter der Ueberschrift „Linden Schmid Thon".

Vgl. übrigens Ton CV: „Was wöllen wir aber heben an".



Handschriftlich eingetragen in ein Exemplar von Nr. 526 Qu. B, 6 Bl. 4° o. O. 1546; German. Museum. — An der mit × bezeichneten Stelle steht im Original eine Semibrevis statt Minima.

LX.

Lobt gott ir fromen Christen freut euch und jubilirt.

Ton zu Nr. 545. 1546. Nr. 591, 1551.

Das Hailmannsche Lied, nach dem die Melodie hier benannt ist, ward in Bruder Veiten Ton gesungen. Vgl. also Ton XV.

LXI.

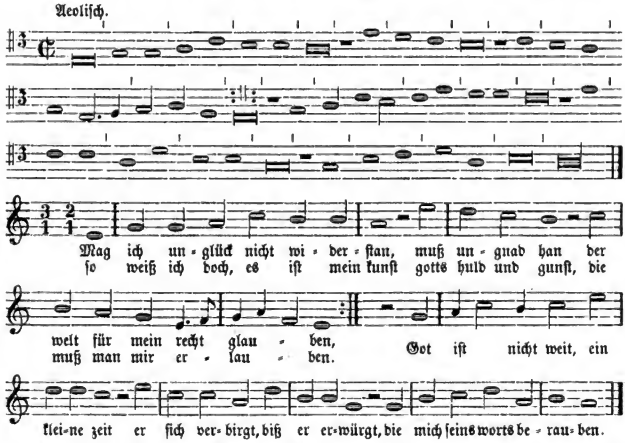
Mag ich unglück nicht widerstan.

Lied der Königin Maria von Ungarn; Wackernagel, d. deutsche Kirchenlied Bd. III S. 119, Nr. 157; Goedeke-Tittmann, Liederb. S. 202. Ton zu Nr. 532, 1546. Nr. 547, 1547. Nr. 559, 1547. Nr. 560, 1548.

Durch die Tonangabe zu Nr. 532 wird außer Zweifel gestellt, welche Melodie gemeint ist; es heißt nämlich dort: „welchen ton etwan Ludwig Senfl vor jaren gemacht hat". Damit ist das vierstimmige Senflsche Lied bei Forster I 102 gemeint,

Digitized by Google

was zum Ueberfluß noch durch den Umstand, daß Ou. B des Liedes Nr. 532 wirklich den Tenor dieses Satzes als Melodie mittheilt, erhärtet wird. Der Ausdruck „welchen Ton . . Senfl . . gemacht hat" scheint mir zugleich zu beweisen, daß nicht nur die vierstimmige Bearbeitung, sondern auch (was Tucher I S. 55 für noch unerwiesen hält) die Melodie von Senfl herrührt. Sie ist, für verschiedene Texte verwendet, in den kirchlichen Gesang übergegangen. Den von Wackernagel l. c. angeführten Druck des Liedes „Mag ich unglück nicht widerstan", welcher gleichfalls die Melodie enthält, habe ich nicht gesehen.



4 Bl. 4° 1547, Ou. B des Liedes Nr. 532, genau übereinstimmend mit dem Tenor bei Forster I 102. Im Schumannschen Gesangb. von 1539, im Babstschen von 1545 u. s. w. ist der Rhythmus ein wenig verändert, indem die 2 Schlußtacte $^2/_1$ u. $^3/_1$ des ersten Theils in drei $^2/_1$-Tacte erweitert und im zweiten Theil nach „weit" und „verbirgt" Pausen eingeschoben werden.

Es gibt noch eine zweite Melodie zu diesem Liede im Tenor eines vierstimmigen Satzes von Caspar Bohemus bei Forster I 51, welche sich aber nicht weiter verbreitet zu haben scheint. Ferner ward der Text in einer Ueberarbeitung zu einer vierzehnzeiligen Strophe erweitert (Wackernagel l. c. Nr. 158) und in dieser Gestalt ward das Lied auf die Melodie: „Ungnad beger ich nicht von ir" gesungen.

LXII.

Der neue Ton von Mailand.

Nr. 361, 1522; es scheint wenigstens, als ob der Ton dieses Liede auf den mailändischen Krieg seinen Namen verdanke. Ferner Ton von Nr. 371, 1525.

Ich vermuthe, daß der Ton nach diesem letzteren Liede später den Namen des Paviertones annahm und also auch die zu diesem fünfzeiligen Paviertone, Ton LXXVIII,

Digitized by Google

gehörigen Lieder auf seine Melodie gesungen wurden. Auch das vierzeilige Lied Nr. 590 A, 1553, scheint diesem Tone anzugehören.

Die Melodie hat sich nicht gefunden.

Merkt auf, ir reitersknaben.

Siehe: Wolauf, ir reitersknaben.

LXIII.

Graf Michels ton.

Ton zu Nr. 223, 1502.

Weder Melodie noch das Lied, dem er angehört, hat sich gefunden. Vielleicht ein Lied auf Graf Michael von Wertheim? Vgl. Bd. I und II im Namensverzeichniß.

LXIV.

Mit hauſen ſeind wir gezogen wol in das Niderland.

Ton zu Nr. 606, 1552.

Weder Lied noch Melodie hat sich gefunden.

Mit luſt ſo wil ich ſingen.

Siehe: Möcht ich von herzen ſingen.

LXV.

Möcht ich von herzen ſingen mit luſt ein tageweis.

Oder:

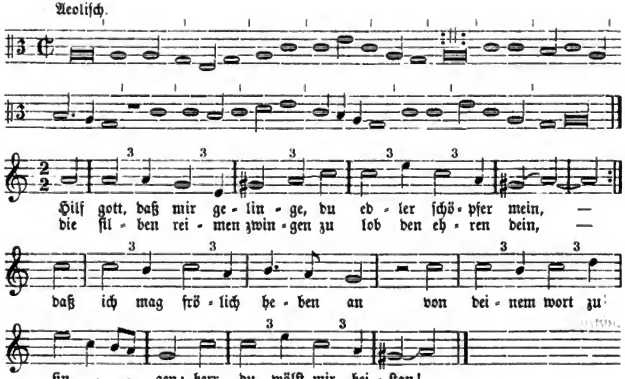
Mit luſt ſo wil ich ſingen ein ſchöne tageweis.

Ton von Nr. 573, 1548: „Mit luſt ſo will ich ſingen Coſtanz zu lob und ehr". Aber auch von Nr. 501, 1543: „Frölich ſo wil ich ſingen ain ſchöne tageweis", denn das Kirchenlied, welches zu dieſem Liede als Ton angeführt wird: „Hilf gott daß mir gelinge", ward eben wieder auf den Ton „Möcht ich von herzen ſingen" gedichtet. Durch dies Kirchenlied iſt uns die Melodie erhalten *).

*) Eine andere, zuerſt, ſo viel ich weiß, im Melodeyen Geſangbuch, Hamburg S. Rädinger 1604, erſcheinende Melodie zu dem Liede „Hilf Gott daß mir gelinge", kann für jene älteren Lieder wol nicht in Betracht kommen, weshalb ich ſie hier übergehe.

Digitized by Google

Aeolisch.



Im Babstschen Gesangbuch seit 1545. In den späteren Gesangbüchern weicht die Gestalt der Melodie mannigfach ab; die obige scheint, wie sie die älteste vorliegende Aufzeichnung ist, so auch die ursprünglichste Form des Liedes zu enthalten.

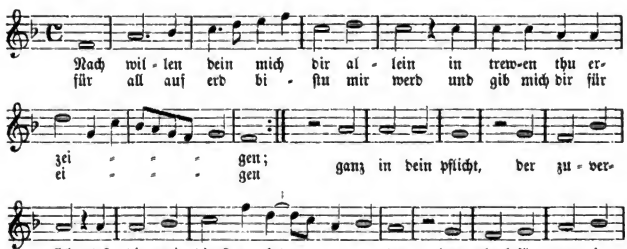
LXVI.

Nach willen dein.

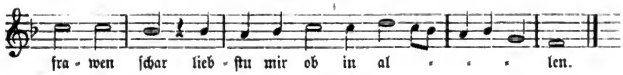
Ton von Nr. 423, 1530. Nr. 584, 1550.

Die Melodie findet sich in einem vierstimmigen Satz von Paul Hoffheymer, Beilage 11, und zwar scheint mir der Tenor, wie gewöhnlich, die Melodie zu enthalten. Doch muß ich bemerken, daß Winnenberg für Nr. 14 seiner Reuterlieder, eine geistliche Umdichtung des Liedes „Nach willen dein", nicht den Tenor, sondern den Discant des Hoffheymerschen Satzes als Melodie benutzt.

Der jonische Tenor lautet:



Digitized by Google



Forſter, I 43.

LXVII.

Nawerrenton.

Nr. 275, 1513; von dieſem Liede hat, wie deſſen Tonangabe lehrt, das Bündenerlied den zweiten Namen des Nawerrentons erhalten. Als Ton angeführt zu Nr. 290, 1515. Nr. 311, 1519.

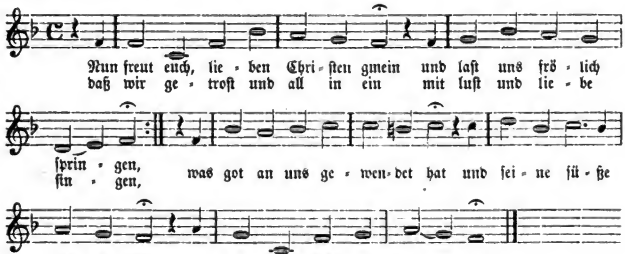
Vgl. alſo Ton XVI.

LXVIII.

Nun freut euch, lieben Chriſten gmein.

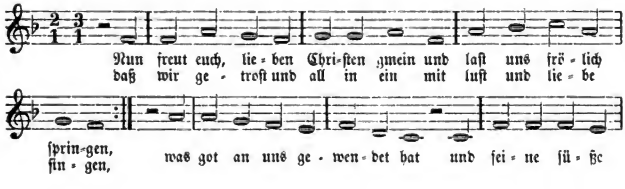
Ton von Nr. 405, 1526.

Das Luthersche Lied erſcheint zuerſt in den Wittenberger 8 Liedern mit der joniſchen Melodie:

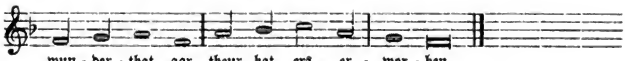


Hier nach dem Dresd. Cod. M 53.

Seit dem Klugeſchen Geſangbuch von 1535 erſcheint als zweite Melodie zu dieſem Liede die, jetzt gewöhnlich nach dem Liede „Es iſt gewißlich an der Zeit" benannte gleichfalls joniſche Melodie:



Digitized by Google



Hier nach dem Schumannſchen Geſangb. v. 1539.

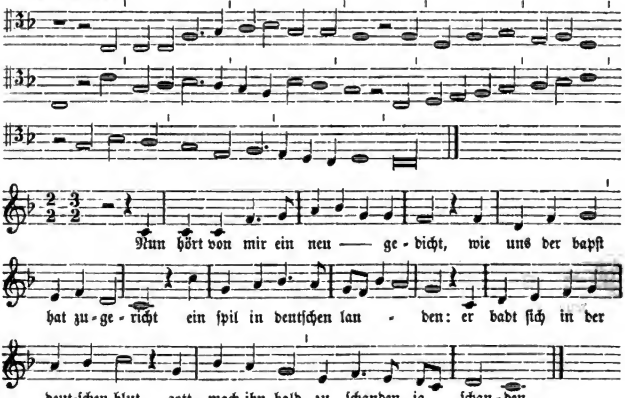
LXIX.

[Nun hört von mir ein new gedicht.]

Nr. 589, 1551.

Die Tonangabe dieſes Liedes lautet in der Handſchrift: „Im ton, wie folgt, oder: Es geht ein friſcher ſommer daher", worauf dann die unten ſtehende Melodie folgt. Daß es eine neue Melodie zu dieſem Liede ſei, iſt mir weniger wahrſcheinlich, als daß der Schreiber ihren älteren Namen nicht gewiß gewußt habe. Der Anfang des Liedes, zu dem ſie mitgetheilt wird, verglichen zu dem von Nr. 245, könnte auf die Vermuthung führen, daß es die Weiſe der „beheimer ſchlacht" ſei. Vergl. Ton X.

Mixolydiſch.



Dresdner Bibl. Cod. M 53.

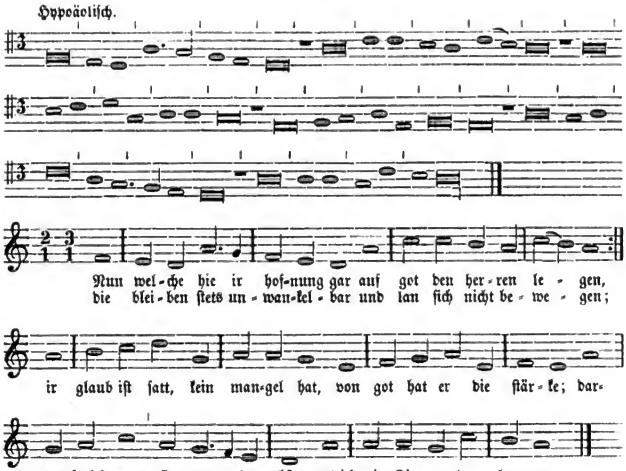
LXX.

Nun welche hie ir hofnung gar.

Ton von Nr. 514, 1545.

Die Melodie des Liedes „Nun welche" ꝛc. über Pſ. 125 Qui confidunt in domino erſcheint zuerſt im „Dritten Theil Straßburger Kirchenampt" von 1525. (Winterfeld I 136.)

Digitized by Google



Hier aus Dresd. Cod. M 53. Sollte die Semibrevispauſe, welche der Schreiber zwiſchen Schluß- und Anfangsnoten der Zeilen geſetzt hat, wirklich als Pauſe gelten, ſo müßte die folgende Note eine Semibrevis ſtatt der Brevis ſein. In den älteſten Geſangbüchern (vgl. Tucher, Nr. 333) fehlt die Pauſe überhaupt; ich habe ſie daher auch in der Uebertragung weggelaſſen und nehme an, daß der Schreiber des Dresd. Cod. nur die Fermaten damit andeuten wollte.

Nun wend ir hören ſingen.

Siehe: Benzenauer. Ton XIII.

LXXI.

Nun wil ich aber heben an.

Nr. 108, 1457.

Dies Lied, das noch im 16. Jahrhundert beliebt war, wie die Drucke zeigen, hatte ſeine eigene Melodie, denn die Tonangabe lautet in den Drucken: in ſeiner eigenen Melodie oder im Ton des Lindenſchmid. Gefunden hat ſie ſich nicht.

Nun wil ich mir nit grauſen lon ſprach ſich die keiſerliche kron.

Siehe: So wil ich mir ꝛc. Ton LXXXIX.

Digitized by Google

LXXII.

Nu wil ik mi nicht gruſen lan
und ſchold de boden . . . .

Ton von Nr. 566, 1547.

Der Strophenbau iſt achtzeilig, es muß alſo eine andere Melodie als die des voraufſtehenden ſechszeiligen Liedes „So wil ich mir nit grauſen lan“ ſein. Gefunden hat ſie ſich nicht.

LXXIII.

Nun wil ichs aber heben an

oder:

Nun wil ſich aber heben an.

Ton von Nr. 576 und 577, 1548.

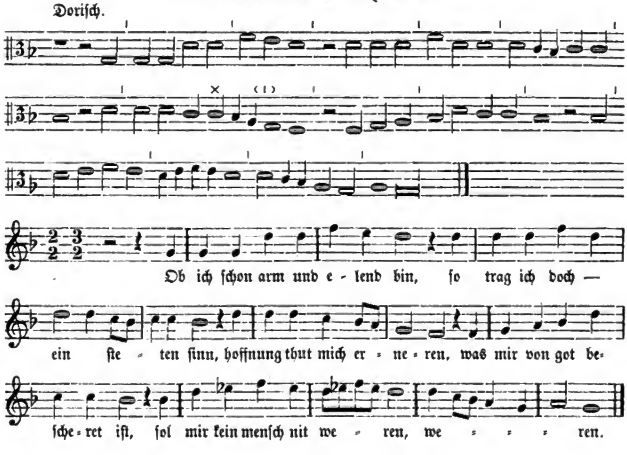
Die Melodie hat ſich nicht gefunden.

LXXIV.

Ob ich gleich arm und ellend bin
ſo trag ich doch ain ſteten ſinn.

Ton von Nr. 593.

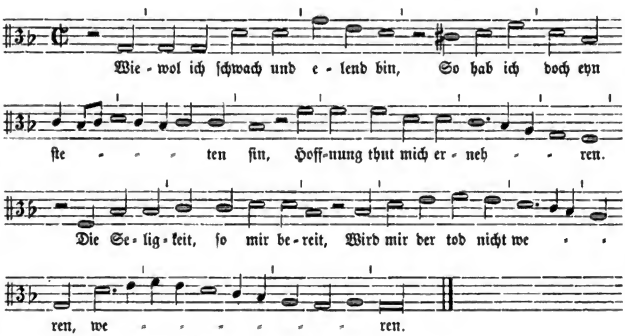
A. Dresdener Codex M 53.



Digitized by Google

Dresd. Bibl. Cod. M 53; zum Text: „Bis mir gnedig o herre gott". An der mit × bezeichneten Stelle ist jedenfalls ein Schreibfehler: entweder ist, wie ich in der Uebertragung angenommen habe, das zweite c zu streichen, oder, worauf die Winnenberg'sche Fassung führen könnte, hinter dem zweiten c ist ein Melisma ausgefallen.

B. Winnenberg.



Winnenberg, Chriſtliche Renter Lieder Nr. 7.

LXXV.

Och wilt gi horen ein nüwes lied und wat für Münſter is geſchiet.

Ton von Nr. 493, 1543.

Ich vermuthe, daß dieſe Worte nur die niederdeutſche Ueberſetzung (oder Grundform) der erſten Zeilen von Nr. 457 ſind.

LXXVI.

O daß ich künd von herzen.

Oder:

Daß ich künd von herzen.

Ton von Nr. 307a, 1519.

Die Tonangabe fügt hinzu: es ſei das Lied „von eines künigs tochter". Gemeint iſt das in Wackernagels Bibliogr. Nr. 86 und in Wellers Repert. Nr. 73 aufgeführte Lied. Geſungen ward es aber im Ton „Es wonet lieb bei liebe". Vgl. alſo Ton XXXV.

Digitized by Google

O du armer Judas.

Siehe: Ach du armer Judas.

O got in deinem höchſten thron.

Siehe: Ach got in deinem höchſten tron.

LXXVII.

O got verleih uns dein genad.

Ton von Nr. 561, 1547.

Das geiſtl. Lied dieſes Eingangs ward auf die Melodie „Mag ich unglück nit widerſtan" geſungen. Vgl. alſo Ton LXI.

LXXVIII.

Pavierton.

Der fünfzeilige. Ton zu Nr. 603, 1552. Nr. 614, 1553. Nr. 623, 1554.

Damit dürfte die Melodie des Pavierliedes Nr. 371, alſo der „neue Ton von Mailand", Ton LXII gemeint ſein.

LXXIX.

Pavierton.

Der ſechszeilige. Ton von Nr. 452, 1534. Nr. 535, 1546.

Der Ton hat ſeinen Namen von dem Liede Nr. 369, 1525. Da aber dies Lied die Tonangabe hat: „Sie ſind geſchickt zum ſturm", ſo iſt dieſer ſechszeilige Pavierton nur ein anderer Name für jene Melodie, Ton LXXXVII.

LXXX.

Pavierton.

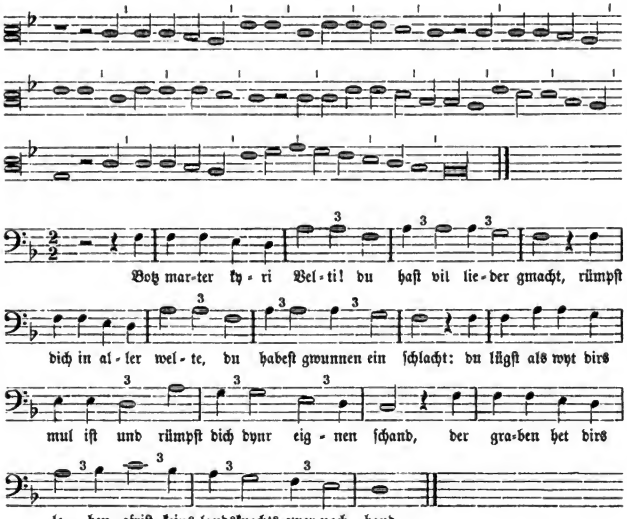
Der achtzeilige. Nr. 372, 1525. Ferner Ton von 411, 1529. Nr. 540, 1546.

Die Melodie, die nach der Tonangabe von Nr. 372 eine neue, zu dieſem Liede gemachte, war, alſo dem Jahre 1525 angehört, hat ſich unter dieſem ihren Namen nicht gefunden.

Nicolaus Manuels Lied „Botz marter kyri Velti" Nr. 362 kann, wenn es mit dieſer Tonangabe ſeine Richtigkeit hat, da es ſchon dem Jahre 1522 angehört, urſprünglich alſo noch nicht auf die erſt 1525 gemachte Pavierweiſe geſungen ſein. Aber nach den Drucken ward es ſpäter wirklich auf dieſelbe geſungen. Ob nun die Notirung dieſes Manuelſchen Liedes, welche ſich in den Tſchudiſchen Sammlungen findet, die Melodie, auf welche es zuerſt, oder unſere Pavierweiſe, auf welche es

Digitized by Google

ſpäter geſungen ward, enthält, läßt ſich nicht beſtimmt ſagen. Da aber Tſchudis Aufzeichnung jedenfalls in die Zeit fällt, wo nach Ausſage der Drucke Manuels Lied ſchon zur Pavierweiſe geſungen zu werden pflegte, ſo ſpricht die Wahrſcheinlichkeit für letztere. Ich ſtelle alſo dieſe Melodie mit dem Text des Liedes von Bicocca hierher *).



Tſchudiſche handſchriftl. Samml.; St. Galler Bibl. Cod. 1225 pag. 680.

LXXXI.

Des pfalzgrafen ton da er die drei fürſten fieng.

Ton von Nr. 227, 1502.

Gemeint iſt mit dieſer Tonangabe ohne Zweifel das Lied Nr. 117, 1462. Die Melodie hat ſich nicht gefunden.

Reuterton.

Siehe: Von erſt ſo wölln wir loben.

*) Die in Grüneiſens Nic. Manuel, wol aus dem Zürcher Exemplar von Tſchudis Handſchriften, abgedruckte Melodie leidet an mehrfachen Fehlern. Die oben mitgetheilte Melodie hatte Dr. Götzinger die Güte, mir aus dem St. Galler Exemplar abzuſchreiben.

Digitized by Google

LXXXII.

Sanct Jörg du edler ritter.

Ton von Nr. 384, 1525.

Die Melodie hat ſich nicht gefunden. Es möchte aber ein anderer Name für die Melodie des Liedes „Von erſt ſo wöll wir loben" Ton XCIX ſein. Vgl. die Anmerkung zur Tonangabe von Nr. 384.

Schenkenbach.

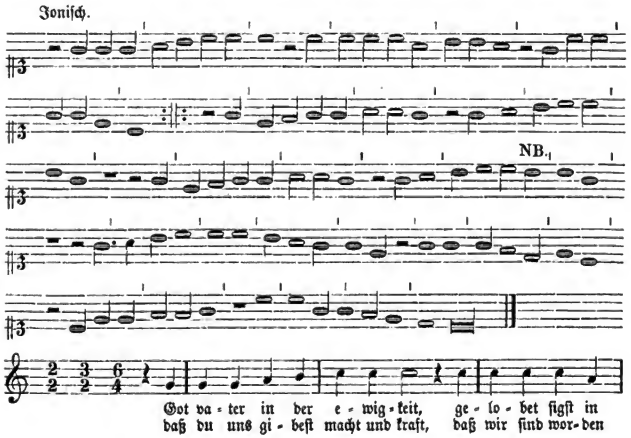
Siehe: Von erſt ſo wöll wir loben.

LXXXIII.

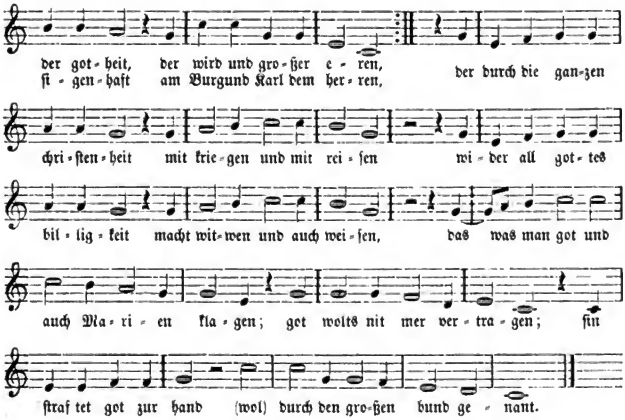
Schilhers Hofton.

Ton zu Nr. 130, 1474. Nr. 144, 1476. Nr. 274, 1513.

Genannt iſt der Ton, ein Meiſterſängerton aus dem 15ten Jahrhundert, nur in der Quelle des letzten Liedes; für die beiden andern ergibt ihn aber der Strophenbau. Ebenſo wenig hat Tſchudi, aus deſſen Aufzeichnung des Liedes Nr. 144 die folgende Melodie ſtammt, dieſelbe ausdrücklich als die Melodie von Schilhers (oder Schillers) Hofton bezeichnet. Aber bei einem Meiſterſängerton hat man, ſo weit wir bisher wiſſen, wenigſtens bis ins 16. Jahrhundert nur eine einzige Melodie vorauszuſetzen.



Digitized by Google



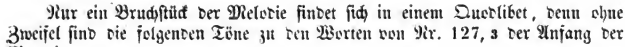
Tſchudis handſchr. Samml., St. Galler Bibl. Cod 1219 pag. 81. Die Abſchrift danke ich Herrn Dr. Götzinger in St. Gallen. Daß die mit NB. bezeichnete Note zu tilgen iſt, beweiſt außer dem Tactmaß auch die Vergleichung mit der eben vorhergehenden gleichen Melodiephraſe.

LXXXIV.

Schüttenſam.

Nr. 127, 1474. Ferner Ton von Nr. 299, 1516. Nr. 346, 1520. Nr. 515, 1545.

Nur ein Bruchſtück der Melodie findet ſich in einem Quodlibet, denn ohne Zweifel ſind die folgenden Töne zu den Worten von Nr. 127, 3 der Anfang der Melodie:



Forſter II, 60 in einem Quodlibet.

LXXXV.

Schweizerton.

Ton von Nr. 269, 1512. Nr. 276, 1513. Nr. 526, 1546.

Vgl. „Es geht ein friſcher ſommer daher". Ton XXXI.

Digitized by Google

LXXXVI.

Schwer langweilig iſt mir mein zeit.

Trotz der anders lautenden Tonangabe des Liedes Nr. 584, 1550 kann wol nicht bezweifelt werden, daß das Lied urſprünglich auf die obige Melodie, deren erſte Textzeile es in jeder Strophe wiederholt, gedichtet ward.

Ich wage aber nicht zu entſcheiden, ob der vierſtimmige Satz von Grefinger, in dem das Lied vorliegt, im Tenor wirklich die unveränderte Melodie des Volksliedes enthält, weshalb ich hier die Melodie nicht mittheile, ſondern auf den als Beil. 11 folgenden Satz verweiſe.

LXXXVII.

Sie ſind geſchickt zum ſturm und ſtreit.

Ton zu Nr. 138, 1476. Nr. 369, 1525: „Mit gottes hilf ſo heben wir an". Nr. 379, 1525: „Ach got in deinem höchſten tron". Nr. 452, 1534: „Ich lob gott yn dem höchſten thron". Nr. 535, 1546: „Zu ſingen wil ichs haben an". Nr. 549, 1547: „Nun woln wirs aber heben an" (fünfzeilige Strophe). Nr. 617, 1553: „Singen wil it to düſſer friſt". (Von dieſen Liedern nennen Nr. 452 und 535 die Melodie mit einem ihrer anderen Namen den Parietton; vgl. Ton LXXIX.)

Eine Aufzeichnung der Melodie unter dieſen ihren Textworten hat ſich bisher nicht gefunden. Nun legen aber die Anfänge der Lieder, welche auf noch drei andere Melodienamen gehen, und welche mit obigen Liedern dieſelbe Strophenform haben, die Vermuthung nahe, daß ihre Melodien, nämlich „O got in deinem höchſten tron", „Wiewol ich bin ein alter gris" und „Bruder Claus", in der That identiſch ſind mit „Sie ſind geſchickt". Nämlich 1) die Eingangszeile des Tons „O got (Ach got) in deinem höchſten tron", Ton II, findet ſich wörtlich in dem obigen Lied Nr. 379 wieder. Als Ton muß er, abgeſehen von Nr. 415, 1529: „Nun hört ir Chriſten alle gar", angenommen werden zu Nr. 480, 1542: „Ach god in ſiner majeſtat".

2) Auf die Melodie „Wiewol ich bin ein alter gris", Ton CX, ſind folgende Lieder geſungen: Nr. 139, 1476: „In welſchem land hebt ſich ein ſtruß". Nr. 142, 1476. Nr. 210, 1499 (Der „alt gris" ſelbſt). Nr. 430, 1531: „O hochgelobte dryfaltikeit". Nr. 432, 1531: „In gottes namen heb ich an". Nr. 433, 1531: „Ach herr min got, wann machſt dich uf". Nr. 461b, 1536: „Got vater in dem höchſten tron".

3) „Bruder Claus" ſelbſt beginnt: „In gottes namen heb ich an". Als Ton wird er angegeben zum Liede Nr. 445, 1533: „Im namen der drifaltigkeit".

Nun iſt es bekannt, daß die Dichter es damals liebten, wenn ſie die Melodie eines Liedes zu einem neuen benutzten, auch ſeine Eingangszeile entweder ganz beizubehalten oder dem Hörer durch einen Anklang daran in die Erinnerung zu rufen, um auf dieſem Wege ihr neues Lied um ſo feſter an die bekannte Melodie zu knüpfen. Allerdings ergibt ſich daraus nun zwar keineswegs ein untrügliches Mittel zum Erkennen einer Melodie, denn es kommen auch Lieder mit ganz ähnlichen Eingängen vor, für die ſich dennoch theils aus ihrem verſchiedenen Strophenbau, theils aus anderen Umſtänden beweiſen läßt, daß ſie zu verſchiedenen Melodien geſungen wurden. In dem vorliegenden Fall aber iſt der durch ſo viele Eingänge gehende Ein-

Digitized by Google

klang zu auffallend, um nicht, da ja alle diese Lieder wirklich dieselbe Strophenform haben, wenigstens die Vermuthung zu erregen, daß ihre Melodie nur dem Namen nach verschieden, in der That aber ein und dieselbe sei. Es klingen nämlich aus jenen Eingängen zwei Motive hervor, beide enthalten in der, wie ich glaube, ältesten Form, die den Eingang zweier der obigen Lieder bildet, „In gottes namen heb ich an" und auch: in „In welschem land hebt sich ein struß". An beide ferner schließt sich noch: „Mit gottes hilf so heben wir an". Nur an das eine Motiv: „heb ich an" lehnen sich: „Nun woln wirs aber heben an", „Zu singen wil ichs fahen an", „Singen wil ik to düsser frist". An das andere Motiv aber: „In gottes namen" lehnt sich folgende Reihe: „Im namen der drifaltigkeit", „O hochgelobte drifaltikeit", „O (Ach) got in deinem höchsten tron", „Got vater in dem höchsten tron", „Ich lob gott yn dem höchsten thron", „Ach herr min got, wann machst dich uf". Da nun die Lieder mit diesen Eingängen, wie man sieht, über die vier Melodien

Sie sind geschickt zu sturm und streit,
O got in deinem höchsten tron
Wiewol ich bin ein alter gris, und
Bruder Claus

vertheilt sind, so schließe ich also, daß die Melodie dieser vier Lieder und des sechszeiligen Paviertons, Ton LXXIX, ein und dieselbe ist, und daß sie ursprünglich einem schon vor 1476 gesungenen Liede mit der Eingangszeile „In gottes namen heb ich an" angehörte.

Bestätigt oder widerlegt würde dies natürlich sofort sein, wenn die Melodien sich vorfänden. Aber nur zu „O got in deinem höchsten tron" sind mir Aufzeichnungen begegnet; s. Ton II. Die eine davon aber, und dadurch ist wirklich ein Theil der obigen Vermuthung bestätigt, ist dem Liede Nr. 452 als seine „eigene Melodie" beigeschrieben, welches, wie bemerkt, die Eingangszeile „Ich lob gott yn dem höchsten thron", also eine Variation von „O got in deinem höchsten tron", dazu aber die Tonangabe „Sie sind geschickt" hat.

LXXXVIII.

So man lang macht.

Ton von Nr. 470, 1540.

Der fünfstimmige Senflsche Satz über dieses Lied, der sich in Beilage 13 findet, scheint die Melodie nicht in reiner Gestalt zu enthalten.

LXXXIX.

So wil ich mir nit grausen lon
sprach sich die keiserliche kron.

Ton von Nr. 613, 1552.

Mit dieser Tonangabe scheint das Ingolstädter Lied Nr. 535 gemeint, welches den gleichen Strophenbau hat und obige Zeilen in seiner dritten Strophe enthält. Danach wäre also die Melodie des sechszeiligen Pavierliedes Ton LXXIX gemeint.

Digitized by Google

XC.

So wet ich gerne ſingen
ſo hat mein lied kein ton.

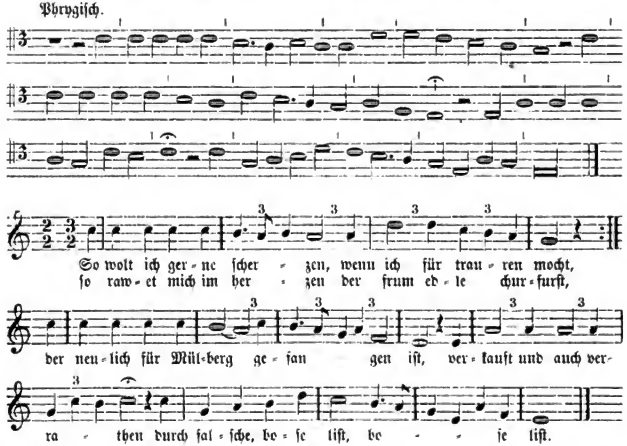
Ton von Nr. 378, 1525.

Die Melodie hat ſich nicht gefunden.

XCI.

So wolt ich gerne ſingen
wenn ich vor trauren mocht.

Ton von Nr. 553, 1547 und, wie Strophenbau und Eingangszeilen zeigen, von Nr. 556, 1547.

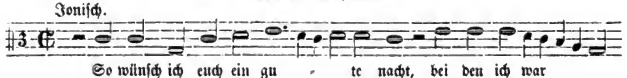


Handſchr. des 16ten Jahrh., Wolfenb. Bibl. Aug. 12. 9 fol. (Ou. von Nr. 556.) Dieſe Aufzeichnung hat einige Bedenken, weshalb die Uebertragung unſicher bleibt. Ich habe in derſelben den vorletzten Ton in F geändert.

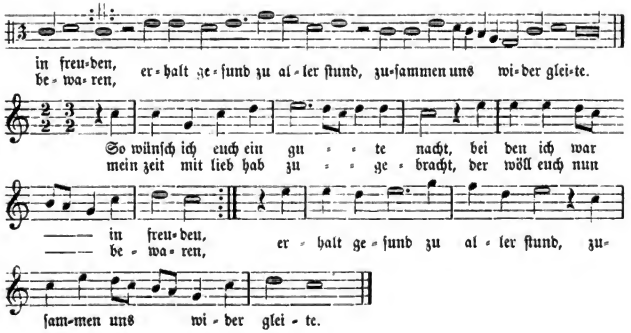
XCII.

So wünſch ich ir ein gute nacht.

Ton von Nr. 584, 1550.



Digitized by Google



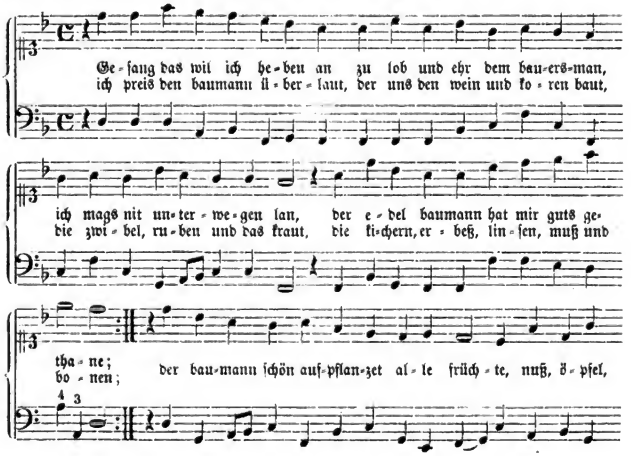
Winnenberg, Nr. 18.

XCIII.

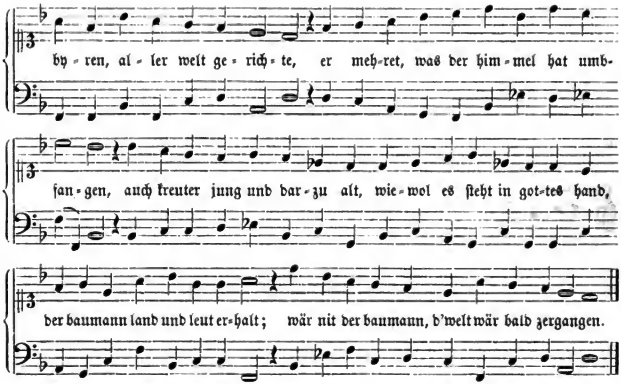
Speten ton.

Ton von Nr. 251, 1506. Nr. 402, 1526. Nr. 460, 1535.

Die Melodie dieſes Meiſterſängertones ſcheint ſich, nach dem Strophenbau zu ſchließen, in folgender äoliſcher Melodie bei Werlin zu finden:



Digitized by Google



Werlin, Bd. V S. 3803 aus: „Beſſte Schildwacht der h. katholiſchen Kirchen, O ſelige Muetter, ... mit vilen anderen Liederen zuſamen gebunden 8. 1635." Dieſer Band enthält nach Werlins Angabe 58 Lieder, darunter das obige auf S. 38, vermuthlich alſo in e. flieg. Blatt.

XCIV.

Stortebeker und Godeke Michel.

Nr. 44, 1402.

Die Melodie hat ſich nicht gefunden.

Die Tagweis.

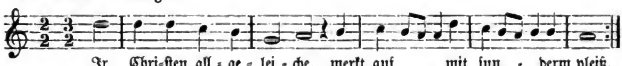
Siehe: Frölich ſo wil ich ſingen. Ton XLI.

XCV.

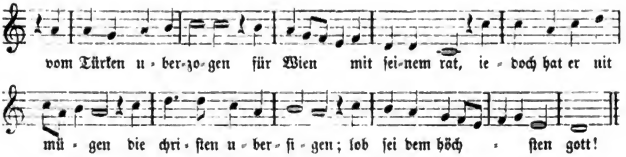
Toller Weiſe.

Nr. 157, 1479, das Lied von dem Verrath der Stadt Dole. Ferner Ton von Nr. 320, 1519. Nr. 338, 1519. Nr. 339, 1519. Nr. 393, 1525. Nr. 462, 1536. Nr. 504, 1543. Nr. 508, 1544. Nr. 518, 1545. Nr. 529, 1546. Nr. 530, 1546. Nr. 574, 1548. Nr. 598, 1552.

Unter ihrem Namen habe ich die Melodie nirgends gefunden. Aber es ſcheint nach dem Strophenbau kaum zweifelhaft, daß das Lied Nr. 419 v. J. 1529 dieſem Tone angehört. Dies Lied findet ſich in einem vierſtimmigen Satz von Arnold von Bruck. Es iſt alſo wenigſtens möglich, daß wir in deſſen doriſchem Tenor die berühmte alte Melodie vor uns haben. Der Satz findet ſich in Beilage 14. Der Tenor lautet übertragen:



Digitized by Google



Ott I Nr. 20.

XCVI.

Und als man ſinget und als man ſpricht.

Nr. 42.

Die Melodie dieſes Liedes iſt aus handſchr. Aufzeichnung im Niederrhein. Jahrb. für Geſch. u. Kunſt II S. 341 mitgetheilt. Sie iſt aber offenbar fehlerhaft, weshalb ich ſie, da mir eine Vergleichung des Originals nicht möglich war, hier nicht habe wiederholen wollen.

XCVII.

Und der babſt der iſt ein heiliger man, wer das redt, der leugt in an.

Ton von Nr. 481, 1542.

Die Melodie hat ſich nicht gefunden.

XCVIII.

Ungnad beger ich nit von ir.

Als Ton angeführt zu Nr. 423, 1530; die Melodie paßt aber jedenfalls nur unter willkührlichen Veränderungen auf dies Lied. Sie findet ſich übereinſtimmend bei Ott III Nr. 19 als Tenor eines Senflſchen Satzes und bei Werlin als Nr. 18 der vierzehnzeiligen Töne; ziemlich abweichend davon bei Winnenberg Nr. 12 und wieder anders bei Rumpius.

XCIX.

Von erſt ſo wöll wir loben.

Oder:

Zum erſten wend wir loben.

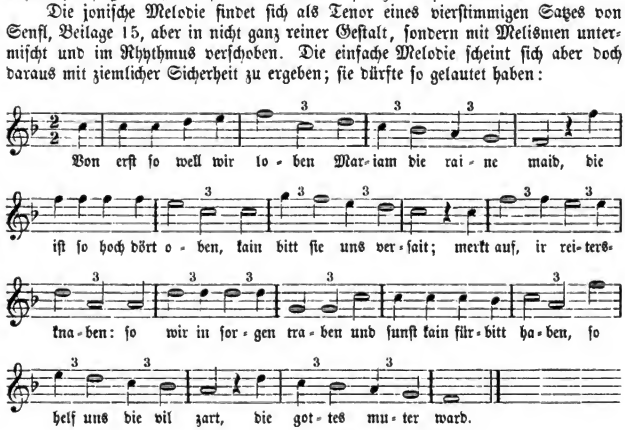
Ton von Nr. 288, 1511. Nr. 294, 1515. Nr. 297, 1516. Nr. 309, 1519. Nr. 340, 1519. Nr. 350, 1521. Nr. 363, 1522. Nr. 375, 1525. Nr. 382, 1525. Nr. 468, 1539. Nr. 594, 1552.

Es iſt das bei Uhland 141 ſtehende Lied des Schenkenbach. Dieſer iſt in der Tonangabe zu Nr. 294: „In des ritters weis", offenbar mit dem Ritter gemeint.

Digitized by Google

Die öfters vorkommende Bezeichnung des „Reutertons“ meint dieselbe Melodie; denn in der Tonangabe eines in Wackernagels Bibliogr. Nr. 142 aufgeführten Liedes auf Luther heißt es: „und ist in dem Reütter thon zum ersten wellen wir loben“.

Die jonische Melodie findet sich als Tenor eines vierstimmigen Satzes von Senfl, Beilage 15, aber in nicht ganz reiner Gestalt, sondern mit Melismen untermischt und im Rhythmus verschoben. Die einfache Melodie scheint sich aber doch daraus mit ziemlicher Sicherheit zu ergeben; sie dürfte so gelautet haben:



C.

Von gottes gnad ward in den tod.

Nr. 507, 1544.

Ein vierstimmiger Satz dieses Liedes von Forster findet sich in Beilage 16. Keine der vier Stimmen kann aber, so wie sie hier vorliegt, für eine unveränderte Volksweise gelten; vielleicht ist der Tenor nur für diesen Satz erfunden.

CI.

Von üppiglichen dingen.

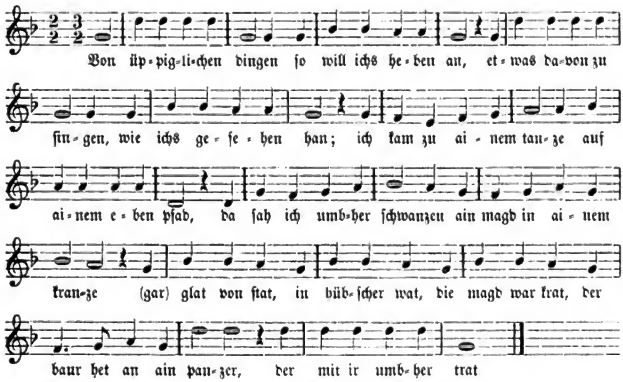
Ton von Nr. 380, 1525, wie die Eingangszeilen dieses Liedes zeigen.

Es ist das bei Uhland Nr. 249 mitgetheilte Lied.

Die Melodie findet sich als Tenor eines vierstimmigen Satzes von Matthias Greitter, Beilage 17, und übereinstimmend damit bei Werlin, Nr. 5 der vierzehnzeiligen Töne. Werlin gibt daselbst noch eine zweite Form, in der die Melodie aus dem Dorischen ins Jonische, ohne sonstige wesentliche Aenderungen, übertragen ist.

Die dorische Melodie lautet übertragen (wobei ich aus dem Greitterschen Tenor die, nur dem Satz dienende, Wiederholung der Worte „an einem abend spat“ weglasse, wie sie auch bei Werlin fehlt):

Digitized by Google



CII.

Wach auf in gottes namen.

Ton von Nr. 558, 1547.

Vgl. die Anmerkung zur Tonangabe dieſes Liedes.

CIII.

Wacht auf ir Teutſchen alle.

Ton von Nr. 616, 1553.

Vgl. die Anmerkung zur Tonangabe dieſes Liedes.

CIV.

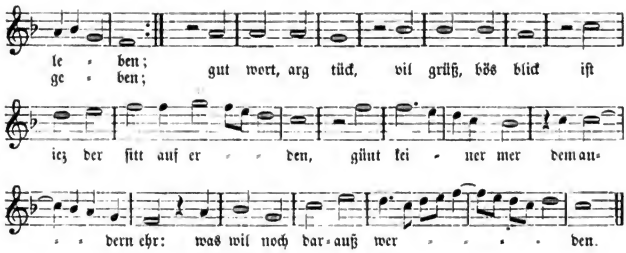
Was wirt es doch des wunders noch.

Ton von Nr. 423, 1530. Nr. 597, 1552.

Die Melodie findet ſich in übereinſtimmender Geſtalt als Tenor mehrerer zwei-, vier-, ſieben- und achtſtimmiger Sätze, deren einer von Senfl in Beilage 18 mitgetheilt wird.

Die hypojoniſche Melodie, daraus übertragen, lautet:

Digitized by Google



CV.

Was wöll wir aber heben an.

Als Ton angegeben nur zu Nr. 592, 1551.

Dieser Liedanfang, wechselnd mit „Was wöllen wir singen und heben an", kommt bei Strophen verschiedenen Baues und auch nachweislich verschiedener Melodien vor. Nämlich:

1. vierzeilig in Nr. 66, 1430: „Was wöllen wir aber heben an? von einem frischen jungen edelman".

2. fünfzeilig mit zweimal gehobener vorletzter Zeile in Nr. 49, 1414: „Was wöllen wir aber heben an? das beste das wir gelernet han".

3. fünfzeilig, in Nr. 162, 1485: „Was wöllen wir aber heben an? von herzog Christoph wolgetan". Nr. 178 B Lindenschmid, also im Lindenschmidton: „Was wöllen wir singen und heben an? das best das wir gelernet han". Nr. 348, 1521, im Weißbeckenton: „Was wöl wir aber heben an? das best das wir gelernet han". Nr. 464, 1536, im Ton: Es geht ein frischer sommer daher: „Was wöllen wir aber heben an? wöllen singen von einem edelman". Nr. 511, 1545 in seiner eigenen Melodie (nach Angabe des Berliner „Lieder Büchlin" von 1582) „Was wöllen wir singen und heben an? von einem frenkischen edelman". Nr. 578, 1548 wieder im Lindenschmidton: „Was wöllen wir aber heben an? wol von des kaisers obersten hauptmann". Und obige Nr. 592, 1551 im Ton „Was wöll wir aber heben an": „Was wöll wir aber heben an, das best das wir gelernet han".

4. sechszeilig in Nr. 265, 1512: „Was wöll wir aber heben an? wir singen von einem edelman". Nr. 289, 1514: „Wat wille wy aver häven an? van einem fürsten lavesam".

5. achtzeilig in Nr. 372, 1525: „Was wöll wir aber heben an? ein newes lied zu singen wol von dem könig auß Frankenreich".

Hier liegt also ein Fall vor, in welchem aus den Eingangsworten der Lieder noch kein sicherer Schluß auf ihren Ton oder ihre Melodie möglich ist. Wenn sich nun zunächst für den Ton „Was wöll wir aber heben an" eine sechszeilige Melodie nachweisen läßt, während obiges Lied Nr. 592 trotz derselben Tonangabe nur fünfzeilig ist, so ist zweierlei möglich: erstens daß dieselbe Tonangabe für zwei Melo-

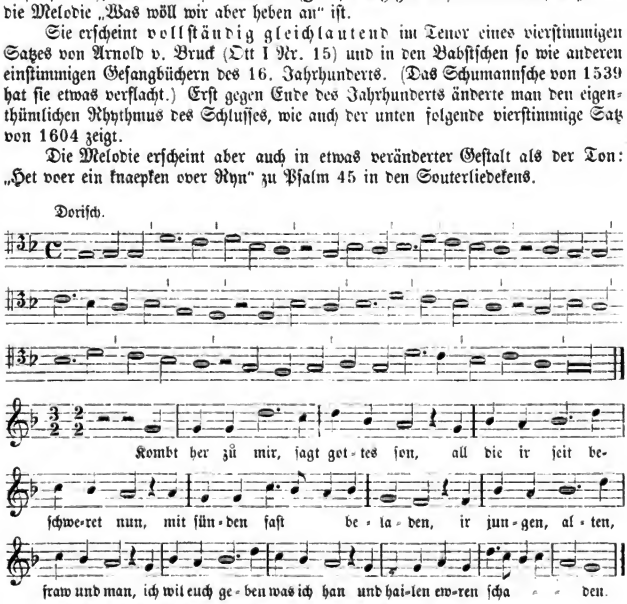
Digitized by Google

dien vorkommt, nämlich sechszeilig für die hier folgende und fünfzeilig für den Lindenschmid oder eines der andern eben so beginnenden Lieder fünfzeiligen Baues. Zweitens aber wäre auch möglich, daß jene sechszeilige Melodie in der That nur eine fünfzeilige sei, denn ihre fünfte Zeile ist nur eine Wiederholung der vierten und kann fehlen, ohne daß der Bau der ganzen Melodie zerstört würde.

Diese Melodie nun ist uns durch das Kirchenlied „Kombt her zů mir, spricht gottes son", um 1530 von Georg Grüenwald gedichtet (Wackernagel, d. D. Kirchenlied Th. III Nr. 166), erhalten worden. Von den Einzeldrucken, in denen dieses Lied zuerst erschien, sagen zwei, daß es in diesem Ton gesungen werde. Nämlich die Kunigund-Hergotsche Ausgabe (Wackernagel l. c.) und 4 Bl. 4° o. O. u. J.: „Ein new Lied, Kumbt her zů mir spricht Gottes Sun, Im thon. | Was wöll wir aber heben an, das best das mir gelernet han". (Berl. Bibl. Yd. 7829 Nr. 45.) *) Das Lied kommt in den Gesangbüchern nur mit dieser einen Melodie vor (Winterfeld, I 71), es kann mithin kaum ein Zweifel dagegen erhoben werden, daß dies die Melodie „Was wöll wir aber heben an" ist.

Sie erscheint vollständig gleichlautend im Tenor eines vierstimmigen Satzes von Arnold v. Bruck (Ott I Nr. 15) und in den Babstschen so wie anderen einstimmigen Gesangbüchern des 16. Jahrhunderts. (Das Schumannsche von 1539 hat sie etwas verflacht.) Erst gegen Ende des Jahrhunderts änderte man den eigenthümlichen Rhythmus des Schlusses, wie auch der unten folgende vierstimmige Satz von 1604 zeigt.

Die Melodie erscheint aber auch in etwas veränderter Gestalt als der Ton: „Het voer ein knaepken over Ryn" zu Psalm 45 in den Souterliedekens.

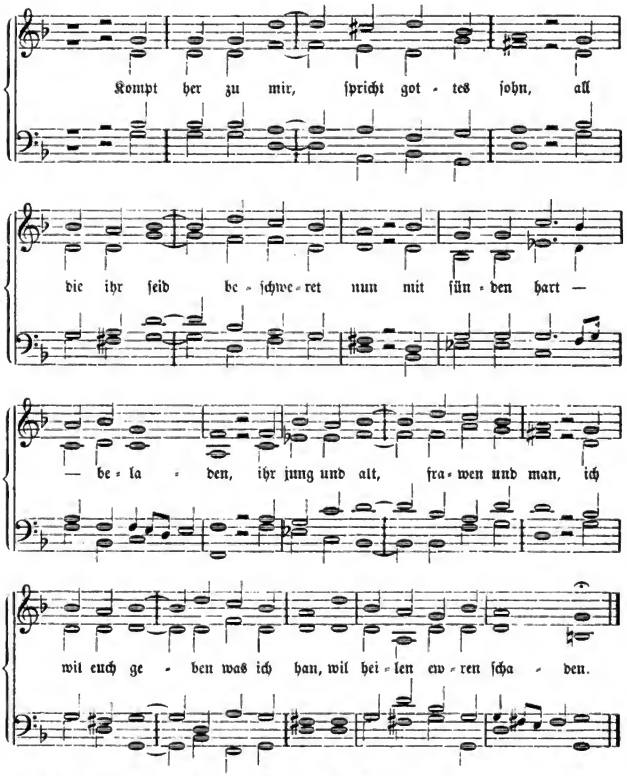


Ott I Nr. 15, Babstsches Gesangbuch seit 1545 u. s. w.; s. oben.

*) Den bei Wackernagel l. c. angeführten Druck v. J. 1530, der keine Tonangabe, aber dafür die Noten selbst enthält, habe ich leider nicht gesehen.

Digitized by Google

B. Satz von Hieronymus Ptätorius.



Nach dem Melodeyen Geſangbuch, Hamburg S. Rüdinger 1604.

Was wöllen wir ſingen und heben an.

Siehe: Was wöll wir aber heben an.

Digitized by Google

CVI.

Was wöllen wir singen und heben an.

Nr. 511, 1545.

Nach der Angabe im „Lieder-Büchlin, Zwey Hundert, ausserlesene Newe Lieder, allen Jungen Gesellen vnd züchtigen Jungfrawen, zum newen Jar getruckt mit jhren Melodeyen, sampt einem Register. Vormals nie inn Truck außgangen. Anno MDLXXXII." 8°. (Berl. Bibl. Yd 5041. Vergl. Hoffmann v. Fallersleben: Findlinge S. 371) hatte dieses Lied seine eigene Melodie. Diese Angabe beruht doch schwerlich auf dem Umstand, daß der Herausgeber die so verbreitete Melodie „Kompt her zu mir ꝛc. im Ton Was wöll wir aber heben an" nicht sollte gekannt haben. Vgl. Ton CV.

Gelegentlich sei hier bemerkt, daß der Ausdruck im Titel des eben genannten Liederbüchleins: „mit jhren Melodeyen" leider nicht bedeutet, daß wirklich die Melodien selbst dort mit abgedruckt wären, sondern nur, daß sie zu den Liedern bemerkt, d. h. daß die Lieder mit Tonangaben versehen sind. Die Melodien dagegen wurden auch hier vom Drucker als allgemein bekannt vorausgesetzt.

CVII.

Weißbecken ton.

Ton zu Nr. 322, 1519. Nr. 348, 1521. Nr. 354, 1521. Nr. 371, 1525. Nr. 408, 1526. Nr. 441, 1532.

Goedeke hat (Grundr. § 141, 12) die Vermuthung ausgesprochen, daß mit des „Wyßbecken ton" ein Lied auf Georg Wisbeck (vgl. Bd. II im Namensverzeichniß) gemeint sei. Da uns aber ein Hans Wispeck „zů Wien in Oesterreiche, ain ritter an des künges hof" als Dichter bekannt ist, der i. J. 1457 das Lied Nr. 107 eben in der Strophenform des Weißbecken Tons sang, so scheint mir die Vermuthung gerechtfertigt, daß der Ton mit seiner Melodie vielmehr diesem Ritter Hans Wisbeck, d. i. Weißbeck, angehört.

In der Anmerkung zu Nr. 322 habe ich die weitere Vermuthung hinzugefügt, daß unter dem „Weißbecken ton" und dem Ton „Es geht ein frischer Sommer daher" dieselbe Melodie gemeint sei, und daß dasjenige Lied jenes Hans Wispeck, von dem der Ton ursprünglich seinen Namen erhielt, die Worte „Es get ein frischer somer daher, da werdt ir hören newe mer" als Eingangszeilen gehabt habe, wie auch ein geistliches Lied „ins weißbecken thon" (Wackernagel Bibliogr. Nr. CIX) diesen Eingang hat. Es findet sich zudem hier ein ähnliches Verhältniß, wie das zu Ton LXXXVII bemerkte, daß nämlich die zwei Motive dieser Eingangszeilen, nämlich der neue Sommer und die neue Mähr, in einer Reihe von Liedanfängen anklingen, welche theils dem Ton „Es get ein frischer somer daher", theils dem Weißbeckenton angehören. Unter den Liedern des ersteren Tones in unserer Sammlung haben drei den ganzen Eingang beibehalten oder nachgebildet:

Nr. 546: Es gehet ein frischer sommer daher,
do werdt ihr hören newe mehr.
Nr. 588: Es geht ein frischer sommer daher,
und wolt ihr hören newe mehr ꝛc.
Nr. 441: Vernembt, ir werden christenleut,
wie sich wol in des meien zeit ꝛc.

Digitized by Google

Der „frische sommer" allein klingt durch in folgenden:

Nr. 389: Es nahet sich der summerzeit,
da erhüb sich mancher seltsamer streit.
Nr. 552: Mich wundert sehr, was glück und ehr
der churfürst mit so großem heer
im winter wil erjagen;

d. h. mich wundert, daß er zu Feld zieht, ehe man noch vom „frischen sommer" singen kann.

Die Ankündigung der „newen mehr" allein findet sich in folgenden Eingängen:

Nr. 383: Und wölt ir hören ein neu gedicht.
„ 392: Nun wölt ir hören ein newes gedicht.
„ 457: Hört, lieben herrn, ein new gedicht.
„ 550: Nu höret zu ein newes gedicht.
„ 582: Nun hört von mir ein new gedicht.
„ 579: Nun wolt ir horen ein neuwes lied.
„ 374: Ir herren wolt ir schweigen still
und hören, was ich singen will.
„ 464: Was wöllen wir aber heben an.
„ 549: Nun wöllen wirs aber heben an.

Daran reihen sich nun ganz ähnlich folgende Anfänge von Liedern im Weißbeckenton; einerseits:

Geistl. Lied (s. o.): Es get ein frischer sumer daher.
Nr. 322: Mancher freut sich der sumerzeit
so frewe ich mich ains großen streit,
Nr. 371: Ain schafftal und ain güter hyrt,
das götlich wort die ursach pürt,
die zeit ist schier vorhanden.

Andererseits:

(Nr. 107: Wolt ir hören newe mehr.)
„ 348: Was wöl wir aber heben an.
„ 354: So wil ichs aber heben an.

Liegt in dem durch diese Eingänge sich ziehenden Faden eine nicht abzuweisende Unterstützung für die Annahme, daß beide Töne dieselbe Melodie bezeichnen, so wird man dennoch wieder zweifelhaft durch die Tonangabe von Nr. 441: „In des Wißpecken ton, oder: Es get ein frischer summer". Zwar kommen bekanntlich Fälle vor, in denen mit einem solchen „oder" wirklich zwei Namen derselben Melodie aufgeführt werden für den Fall, daß der Leser die Melodie unter dem einen derselben nicht kennen sollte: vgl. Bd. III S. 217 Anm.; Nr. 407 Tonangabe. Nach dem Sprachgebrauch wäre also eine solche Auslegung auch hier zulässig. Aber es ist freilich nicht eben wahrscheinlich, daß um 1532 der beliebte Weißbeckenton einem Dichter oder Drucker unbekannt genug erschienen wäre, um noch eine zweite Bezeichnung daneben für nöthig zu halten.

Digitized by Google

CVIII.

Wer da ſtürmen und ſtreiten wil.

Oder:

Wer ſtreiten und wil ſtürmen an.

Ton von Nr. 548, 1547. Nr. 551, 1547. Nr. 582, 1549. 615, 1553.

Die Melodie hat ſich nicht gefunden.

CIX.

Wer in krieg will ziehen der muß gerüſtet ſein.

Ton von Nr. 569, 1548.

Es iſt Jörg Graffs Lied „Von dem Lantzknecht auff der ſteltzen"; Weller, Ann. II. Nr. 44, Wack., Bibl. Nr. 127 B, im Ton des Schüttenſam.

CX.

Wiewol ich bin ein alter gris.

Nr. 210, 1499, „Der alt gris". Als Tonangabe kommt dieſe Melodie aber in Drucken des 16. Jahrhunderts ſchon für Lieder vor, die älter als der „alt gris" ſelbſt ſind; nämlich Nr. 139, 1476 und Nr. 142, 1476. Ferner Ton von Nr. 430, 1531. Nr. 432, 1531. Nr. 433, 1531. Nr. 461 b, 1536.

Vgl. in Betreff der Melodie die Bemerkungen zu „Sie ſind geſchickt zum ſturm und ſtreit", Ton LXXXVII.

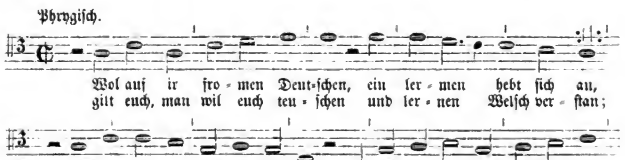
CXI.

Wol auf ir fromen Deutſchen.

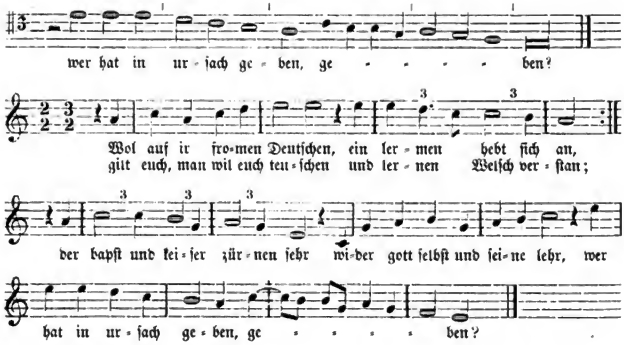
Nr. 527, 1546.

Die Melodie ſteht, weil es eine neue war, in dem Druck des Liedes.

Im Auftact des zweiten Theils habe ich mir erlaubt, die Semibrevis, welche allerdings für die $^1/_2$-Meſſung nöthig iſt, in der Uebertragung in eine Minima zu kürzen.



Digitized by Google



6 Bl. 8°. 1546; Qu. von Nr. 527.

CXII.

Wol auf ir landsknecht alle, seid frisch und guter ding.

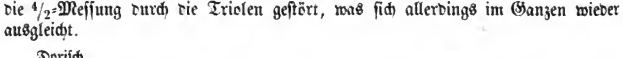
Oder:

Wol auf ir kriegsleut alle, seid frisch und guter ding.

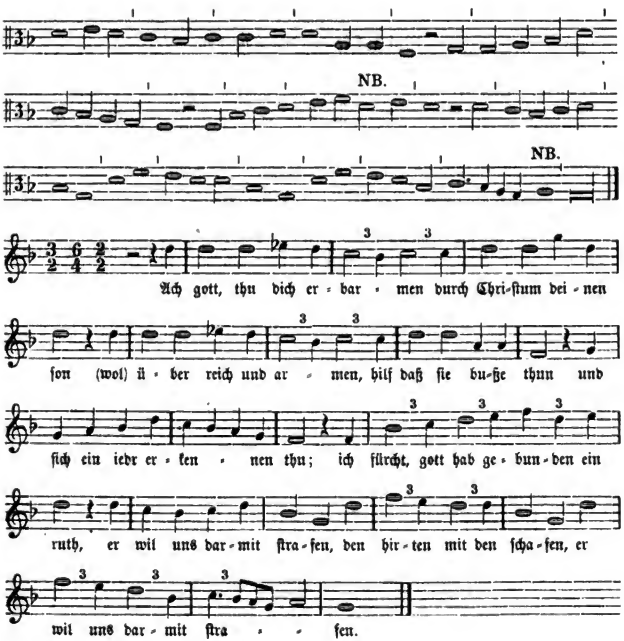
Erscheint als Ton 1) von siebenzeiligen Liedern: Nr. 301, 1516. Nr. 527, 1546. 2) von achtzeiligen Liedern: Nr. 497, 1543. Nr. 531, 1546. Dazu kommt noch, daß uns die Melodie durch ein geistliches Lied von neunzeiligem Bau erhalten ist. Diese neunzeilige Form beruht auf der Wiederholung einer Musikzeile, wie die vorliegenden Aufzeichnungen auf erwünschte Weise erhärten: denn in der hier folgenden Aufzeichnung aus dem Dresd. Cod. M. 53 ist die letzte Musikzeile zweimal gesetzt, in der bei Tucher Nr. 378 abgedruckten Zinkeisenschen Form dagegen die vorletzte Melodiezeile. Dagegen muß bei siebenzeiligen Liedern, wenn sie auf diese Melodie gesungen werden, die fünfte Verszeile wiederholt werden.

Das erwähnte geistliche Lied erschien zuerst 1556 mit der Tonangabe: „Frisch auf ihr Landsknecht alle“ (Winterfeld I 71). In dem nicht lange nachher geschriebenen Dresd. Cod. M. 53 steht über der Melodie dieselbe Bezeichnung. Sie wird, mit der jüngeren bei Tucher l. c. mitgetheilten Form verglichen, ohne Zweifel für die ursprünglichere gelten müssen. An den beiden mit NB. bezeichneten Stellen wird die $^4/_2$-Messung durch die Triolen gestört, was sich allerdings im Ganzen wieder ausgleicht.

Dorisch.



Digitized by Google



Dresdener Bibl. Cod. M 53.

CXIII.

Wol auf ir reutersknaben.

Ton von Nr. 316, 1519. Nr. 449, 1534.

Es ist nicht, wie in der Anmerkung zu Nr. 316 aus der Strophenform vor-eilig geſchloſſen ward, der Reuterton „Von erſt ſo wöll wir loben", Ton XCIX.

Von der Melodie habe ich nur folgenden Anfang in einem Quodlibet von Schmeltzel gefunden:

Schmeltzel, Quodl. Nr. 20.

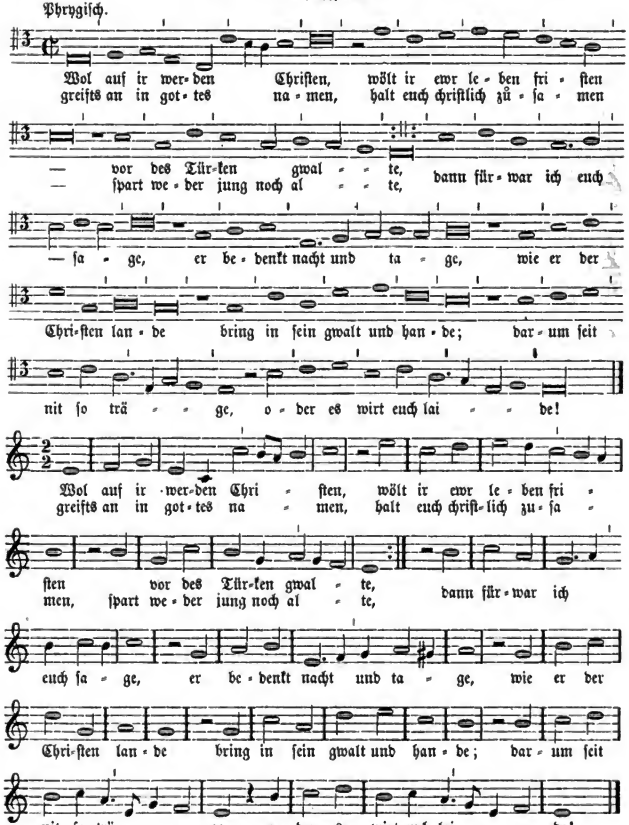
Digitized by Google

CXIV.

Wol auf ir werden Chriſten.

Nr. 410, 1526.

Phrygiſch.



10 Bl. 4°. Augſpurg bei Heinrich Stayner 1542; Qu. B von Nr. 410. Im erſten Tacte des zweiten Theils iſt offenbar, wie in der Uebertragung geſchehen, eine Semibrevispauſe zu ergänzen.

Digitized by Google

CXV.

Wol her gi landsknecht.

Ton von Nr. 566, 1517.

Es wird wol daſſelbe Lied wie Ton CXII ſein.

CXVI.

Wol nu to diſſen tyden.

Nr. 568, 1517.

Die Melodie hat ſich nicht gefunden.

Zum erſten wend wir loben.

Siehe: Von erſt ſo wöll wir loben.

Digitized by Google

Verzeichniß der Liedanfänge.

	Nr.
Aber ſo wöln wirs heben an	97
Aber wil ich heben an	67
Aber wil ich heben an	174
Abt Kaſpar von ſant Gallen	95
Abt Ulrich von ſant Gallen	159
Ach du arger Heinze	476
Ach du arger Heinze	572
Ach durch got vernempt die klag	106
Ach edler her von Sachſen	288
Ach edler Hut auß Franken	350
Ach ewiger gott von Himmelreich	427
Ach god in ſiner majeſtat	480
Ach god van hemmelryke	455
Ach god, wem ſchal ik klagen	616
Ach gott, an einem morgen	619
Ach gott, daß ich möcht reden frei	603
Ach got, ich muß verzagen	567
Ach gott in deinem himmel	543
Ach got in deinem höchſten tron	379
Ach gott, mich thut verlangen	563
Ach got, nů laß dir weſen laid	75
Ach got vater durch Jheſum Chriſt	570
Ach got, was ſol ich ſingen	404
Ach herre got in deinem reich	442
Ach herr mein got, wenn machſt dich uf	433
Ach Karle, großmechtiger man	526
Ach richer Chriſt, wie groß ſind unſre ſchulde	32
Ach ſendlich klag	409
Ain krieg hat ſich gefangen an	257
Ain krieg hat ſich gewaltiglich	247
Ain neus lied will ich ſingen	317
Ain newes lied hab ich mich bedacht	222
Ain new gedicht will heben an	540
Ain ſchafftal und ain güter hyrt	371
Al dat ſpreect met vlaemſchen tonghen	278
Alle ding ſol man ſahen an	140
Alls mein gedenken, das ich han	251
Als Barnim de faſt ültke man	9
Alſe men ſcref dre und twintich und ein	398
Alſe men ſchref duſent verhundert unde ver	213
Als fünfzehenhundert dreißig vier	447
Als fünfzehundert jare	553
Als ich eines nachtes lag	472
Als man zalt fünfzehenhundert jar	475
Als man zalt fünfzehundert jar	520
Als man zalt funfzehundert jar	614
Als man zalt funfzehenhundert jar	623
Als man zalt zwei und vierzig jar	481
Als man zelt funfzehenhundert	595
Als man zelt fünfzehen hundert jar	412
Als man zelt funfzehenhundert jar	465
Als man zelt funfzehenhundert jar	473
Als man zelt tauſend fünfhundert jar	622
Alſmen duyſent vierhondert ſchreef	158
Als men ſchref duſend viſhundert vertig jar	471
Als römiſch kaiſerlich majeſtat	509
An anfang mittel und an end	50
An einem donſtag es beſchach	203
An einem mandage na ſunte Valentin	216
An einem mentag es beſchach	206 A C
An einem mentag es geſchach	118
An einem ſonntag es geſchach	77
Anno duſent verhundert acht und achtig jar	165
Auf, auf, ihr werden deutſchen ſtedt	524
Auf einen dienſtag es geſchach	76
Auf meinem bett an eim montag	521
Auf Wirtemberg dein ſchrift und clag	319
Augsburg iſt ain werde ſtat	150
Aver ſo will mir ſingen	490
Bamberg ein ſtat in Frankenland	386
Bei Styge dem hellfluß ich ſchwer Bd. IV S. 173 Anm.	
Benno du vil heiliger man	367
Berner waffen iſt als ſnell	25
Beßer und ganz nutzlicher wer	385
Biſchup Hindrik is hir komen kiken int land	189
Bitt got, ir Chriſten alle	513 b
Botz marter kyri Belti	362
Bourgoenſche herten, will u verblijden	503
Bourgoenſchen, laet ons vrolic ſinghen	487

Digitized by Google

Nr.

Christe is upgestanden, herr Vijt moet nu ut dussem lande 249
Christ ist erstanden, der landvogt ist gefangen . . . . . Bd. II S. 31
Clagt sich die gemein von Nurmberg . 226
Clar hell und lauter ist am tag . . . 538
Clauwart, Clauwart 27
Cunz Braun ist der frome man . . . 477

Da der landgraf auß Hessen gieng . . 541
Da got die welt beschafen hat 211
Da man zelt sünfzehenhundert jar . . 443
Dar is ein nie raet geraden 45
Dar is einzinie rad geraden . . . . . 434 b
Dar licht eine stad in der heide bred. . 103
Das hirschhorn wider grünet 449
Das iemant singet oder sait 12
Das ist ain groß merklichs wunder . . 314
De Ditmarschen vasteden und beden ere bicht 215
De katte und de hund 164
De könig wol to dem hertogen sprak. . 218
Dem bunten lewen ist es zorn 22
Dem großmechtigen herren 305
De milde Christ van hemelrik 48
Dem marggraf wunsch ich sig und glück 621
Den Jacob Herbrot haist man mich. . 611
Der bapst die Tütschen thät in bann . 525
Der got, der himel und erden mechtig ist Bd. IV S. 174 Anm.
Der große fürst von Sachsenland. . . 94
Der großmächtig kaiser Friderich . . . 173
Der Grubenhagn bin ich genant . . . 88
Der herr heft sik erbarmet. 217
Der kaiser ist gestorben 316
Der krieg der hat sich aber erhebt . . . 111
Der krieg hat sich erhaben. 208
Der künig von Frankereiche 296
Der marggraf macht, daß ich von im muß singen . . . . . 92 A
Der pfalzgraf hieß da ziehen daß . . . 115
Der römisch künig ist wol erkant . . . 254
Der summer kumpt in manger gstalt . 370
Der süße sumer frömet mich 129
Der türkisch keiser ist zornig worn . . 416
Der Volrot der schneid seinen bart . . 26
Der winter ist gar lang gesin 135
Der winter ist vergangen 267
De van Bremen schalmen loven . . . 47
De van dem Sunde voren dat blawe laken 436
De wolgebarne könig ut Dennemarken red 219
Die alte gans gieng für den marggrafen stan. 31
Die burgern von Frankinfort stolze und riche 65
Dt ediln von dem Rine 3
Die er sol man geben got. 253

Nr.

Die fünf ort stand auf vestem grund . 428
Die Ghelders ende die Fransoisen . . 489
Die newe mer und selzam gschrai. . . 259
Die newen leuf iez in dem land . . . 264
Die newen lef iez in der welt 284
Die niderlenschen herren 33
Die schar und bei baneiren 2
Die Schwizer sind ußzogen 82
Die sonn mit klarem scheine. 604
Die Venediger und der kunig von Frankreich. . . . . Bd. III S. 25
Die von Goslar klagen Bd. IV S. 174 Anm.
Dieweil von got aller gewalt kumm . 344
Doemen schreef sijstien hondert. . . . 486
Do goddes son geboren ward 324
Do Klaus Hermelin dat vernam . . . 263
Do man anfieng und zalt fürwar . . 235
Dre dage vor sunte Valentin 214
Drei fürsten hond sich ains bedacht . . 366
Durch lust solt ich eins morgens gan . 43
Du verlaßner adler, laß dir sagen . . 537

Eigner nutz, verborgner haß, untrewer rat 188
Ei lieben herrn, ich hör jemerlich klagen Bd. IV S. 175 Anm.
Ein s. Ain.
Ein edler sitich wolgestalt. 74
Ein fürst so hochgeboren 506
Ein ieder nem gar eben war 466
Ein jeger der hieß Friburger 8
Ein liebli wil ich heben an 121
Ein lied will ich üch singen 357
Ein newes lied hab ich mir außerkorn . 290
Ein newes liedlein heb ich an 315
Ein newes lied zu diser frist 69
Ein new gedicht will ich beginnen . . 356
Ein nie led wi heven an 435
Ein nüwes liedlin heb ich an 122
Ein reichstat an der Danber leit . . . 346
Ein reisig knecht vermeßen 342
Einsmals gieng ich ganz fru spacier Bd. IV S. 174 Anm.
Eins tags als ich gen Nürnberg wolt . 459
Eins tags spacirt ich in einer fruen . . 110
Ein stat leit in Frankenland. 40
Ein vereinung ist lobeliche 136
Ein ziegler zu Bar ein burger was . . 388
Encium verquentium 200
Er Bosse und er Boschin 60
Es bleibt das alde sprichwort war . . 479
Es gehet ein frischer summer daher . . 546
Es geht ein frischer sommer daher. . . 588
Es get gen diser fastnacht her 78
Es hat ein ehrloser böswicht. 478
Es ist der reichstag für und nichts beschloßen 422
Es ist geschehen, das ist war. 148

Digitized by Google

	Nr.
Es ist nicht lang, daß es geschach . . .	417
Es ist nit lang, daß es geschach. . . .	178 A
Es tumpt noch wol ain güte zeit . . .	241
Es nahet sich der summerzeit	389
Es nahet sich gegem sommer	448
Es schwert ein pur in zoren	201
Es stehet in diser welt	283
Es was ein frisch freier reutersman . .	28
Fransoys broeder tot Brederoede hooch gheboren	169
Franz haiß ich . . . . . Bd. III S.	417
Frent euch, ir landsknecht alle	468
Frisch auf, du werder adel	510
Frisch auf in gottes namen	469
Frisch auf in gottes namen	516
Frisch auf ir werden Teutschen. . . .	529
Frisch frolich wille wi singen	161
Frölich laßt uns nun singen	605
Frölich so will ich heben an	537
Frölich so wil ich singen	403 a
Frölich so wil ich singen	501
Frölich so will ich singen	606
Frölich so wölln wir heben an	460
Frölich so wölln wir singen	601
Frunde market jung und old	329
Fuir, blizen und hagelslach	87
Gar frölich wil ich singen.	463
Geller, Geller was unse geschrei . . .	494
Gelobet si der ewig got	130
Gen disem nüwen jare	81
Gen disem werden sumer	83
Ghi chrijslieden alle te samen	491
Ghy heeren van Bruesele, wy makens u vroet	70
Globt seist got in der trinitat Bd. IV S. 174 Anm.	
God den heer sij het geclaecht	117
God wet wol wär uns de lilien bricht .	358
Got aller ding ist anevang	58
Got dem allmächtigen sei klagt. . . .	240
Got den wöllen wir loben	382
Gott des die erd und himel ist Bd. IV S. 174 Anm.	
Got gruß uch ir herren offenbar . . .	132
Gott lob vor allen dingen	517
Gott schickt sein gnad in seiner sach . .	514
Got vater in dem höchsten tron . . .	461 a
Got vater in der ewigkeit	144
Got vater in der ewigkeit	228
Got vater, sun in der ewigkait	153
Gott vater, sun und heiliger geist. . .	518
Got wirt von dir nit han für güt. . .	577
Groningen is en edle stad.	38
Hab urlaub, kalter winter	450
Hailiger gaist, nun gib mir rat. . . .	57
Hailiger gaist, nu gib mir underricht .	128
Hamborch die gude stede	396
Hane, hane, wol best toreten dinen kam	17
Heiliger geist, durch all dein güt . . .	343
Helfent mir jubilieren	309
Herbei, herbei, ihr lieben gselln . . .	505
Her Busse von Erxleven sit vermat . .	24
Her Detlof, ji fruchten ju stif . Bd. I S.	273
Herr durch dein mechtigliche macht . .	68
Her Ever, ghi zelt.	10
Herr got, erkenner aller herzen	519
Herr gott hoch in des himmels thron .	548
Her got im allerhöchsten tron	483
Herr got in deinem reiche.	439
Herr got, wie ist mein feind so groß. .	562
Herr, zů dir thůn wir schreien	528
Hertoch Casimir in den radstul sat . .	23
Hert, wie die schweizer buren	295
Herzog Heinrich pucht und prast Bd. IV S. 174 Anm.	
Herzog Moritz von Sachsen haiß ich. .	585
Het was op eenen dijsendach.	72
Het was op eenen maendag	15
Hier hebt sich an zu reimen	30
Hie sicht man wol, wie war es ist Bd. IV S. 174 Anm.	
Hie vor was ich der höchste man . . .	53
Hilf got, daß ich mög singen	340
Hinze von Wulfenbüttel ein fürst im rike	484
Hören, ir lieben gesellen	196
Horent ir frowen und junefrowen zart.	62
Horet zu, ir lieben frunde.	353
Hört, hört durch got, da ist kain feir .	364
Hort, hort zů, lieben frund und schweigen still.	287
Hort, lieben herrn, ein new gedicht . .	457
Hoort, menschen hier gheseten	499
Hort to, gi Christen alle	401
Hort von Mailand ain new gedicht . .	361
Hort, wer verpent mir new gedicht . .	336
Hört wie es ist ergangen	320
Hoert wonder groet, wat is gheschiet .	192
Hört wunder zů! der baurn unrů. . .	298
Hort zu der jamerlichen clag	224
Hort zu, ein erpermliche that	474
Ich armer man bekenne mich	586
Ich armes fürstlein klag mein leid . .	564
Ich hab gar oft und dick gesagt. . . .	242
Ich hab gedacht in meines herzen grund	202
Ich hab geschworn auf dise maßen . .	537
Ich habs gewagt mit sinnen.	349
Ich Haspel muß erst sahen an	18
Ich lob gott yn dem höchsten thron . .	452
Ich muß ein wenig singen	429
Ich sing euch hie on alls gefär	365
Ich sing zů lob und eren	376
Ich stünd an einem abend	272

Digitized by Google

	Nr.
Ich stond an ainem morgen	273
Ich stund an einem morgen	482
Ich stund an einem morgen	533
Ich waiß nit wie sich Nurmperg schickt	229
Ich weiß mir ein feines vogelhaus	608
Ich wil euch sagen neue mär	234
Ich wolt gern etwas singen	393
Ie wesender und iemer leber	93
Iez mußen wir von euch scheiden	438
Iez sicht man wol, daß man sich sol	423
Iezund so woln wir singen	421
Ihesus, gib mir der gnaden schein	291
Ihr lieben herren wolgemuth	618
Ii hern van Brunswik, latet juwe blasen	334
Ik arme hase	116
Ik hebbe van dem Lüneborch gedichtet vil	105
Ik mach ju nicht verholden	424
Ik weit eines herren closterlin	580
Ik wil bi seggen, wat geschach	84
Im Heegäw ligt ain hohes schloß	269
Im jar als man hat zält	37
Im jar funfzehenhundert vier und zwanzig das geschach	400
Im namen der heiligen dryfaltigkeit	508
Im namen des heren Jesu Christ	256
Im tusend drühundert und sechs und achzig jar	34
Im tusend und drihundert und acht und achzgisten jar	36
Im vierten büch fürware	598
In Augusto den tweesten dach	488
In dem almechtigen namen heben ich diß an	64
In dem jar unses heren	325
In den april den XXIIten dach	172
In den jaren da man zalt	52
In disem nüwen jare	80
In einer fronfasten	35
In gottes namen sah ichs an	276
In gottes namen heb ich an	177
In gottes namen heb ich an	360
In gottes namen heb ich an	432
In gottes namen ich hebe an	582
In junger sülden oren	166
In Junius den twintigsten dach	495
In lob der hailigen trinitat	250
In minem sinn es übel hillt	55
In namen der drivaltigkeit	445
In welschem land hebt sich ein struß	139
Iob was vor gott gerecht und fromm	561
Ie lieber kind, ie herter straf	557
In Ungern saß gar wirdiglich	408
Ir s. Ihr.	
Ir Christen allgeleiche	308
Ir Christen allgeleiche	419
Ir Christen außerwelet	414
Ir Christen, lasts euch zu herzen gan	418a
Ir churfürsten allgemeine	311
Ir herren, hört geleiche	304
Ir herren und ir gesellen	198
Ir herren und stet samenhaft	426
Ir herren, wann euch mit bewist	610
Ir herren, wend ir losen	462
Ir herren, wolt ir haben rü	286
Ir herren, wolt ir schweigen still	374
Ir hern, gent mir das botenbrot	41
Ir jungen und ir alten	299
Ir kriegslüt, sygend güter dingen	359
Ir pfälzischen, laßt euch zu herzen gan	239
Irre sogele waren zu ziden bekant	46
Ir solt boren, was ich euch sag	163
Ir weisen herren, verstet mich recht	233
Ist das nun uit ain wunder groß	281
It geschach up sunte Magnus dach	98
Jubilens ist uns verkündt	90
Kain gwalt uf diser erd bleibt fest	532
Kehr wider, gnad mit frieden	565
Kein s. Kain.	
Keiner sol fürsten und herren schmähen	377
Keiser Karl der sünst von Gent	537
Ketzlein, du hast oft und dick gehort	537
Ketzlein, ich sag dir unverholen	537
Klagt sich s. Clagt sich.	
Klar s. Clar.	
Kleglich so will ich heben an	403b
Kleglich so wil ich singen	307a
Komt al, ik wil u zingen	5b
Komt, hoort die broeve maere	28b
Komt, vrienden, luistert all te gaer	7b
Kunz s. Cunz.	
Kürzlich hört ich ain new geschrai Bd. IV S. 175 Anm.	
Kürzlich spatzirt ich für ein thor	244
Landgraf Philips von Heße	341
Lantvogt Humpis und der kaiser	11
Latet juw Christen to berten gaen	418b
Leser, ich dich gütiglich lesen bit	344
Lob ehr und preis in ewigkeit	600
Lob got, ir frummen Christen	458
Lobt got, ihr Christen allgemein	581
Los god en weest verblijt	498
Magdenburg ist ain schöne stat	590B
Mag ich nachred itzt nicht entgan	547
Mainz, Bopparten, Lüttich	446
Mancher frent sich der sumerzeit	322
Man hat gesagt und gesungen	91
Man hat getichtet in kurzer stund	71
Maniger der wagt leib und güt	39
Man sagt, die Turken sind außgeflogen	109
Man sagt hie enphor hünch Terramer	4
Man sagt uns also mengerlei	274
Man sagt von einer prophecei	551
Man spricht mir oft umb dichten zu	181

Digitized by Google

	Nr.
Maria muter konigin	63
Maria rein, din los it mein	331
Maria rein, kein edelstein	335
Maria unsers glaubens anefang	306
Maximilian, du kaiser frum	271
Mein anfang sei zu gottes eer	345
Mein gnediger herr vetter und liebster fürst	599
Mein herz das hat kain trauren nicht	593
Mein herz hat weder ru noch rast	262
Merkend die ein neuwe gedicht	237
Merkt und hört mir ein kleines zů	420
Merkt wie die Schweizerknaben	292
Met luste willen wi singhen	180 A
Met vreuchden werd hier een liedt ghesonghen	373
Mich wundert sehr, was glück und ehr	552
Min herz ist aller fröuden vol	142
Mit der warhait thut man sagen	337
Mit freuden wil ich singen	310
Mit freuden will ich singen	339
Mit gesang vertrib ich min leben	137
Mit got so wil ich heben an	171
Mit gottes hilf so heben wir an	369
Mit lust so wil ich singen	197
Mit lust so wil ich singen	300
Mit lust so wil ich singen	573
Mit schwarz thu dich bekleiden	620
Mor wie du wilt, du arge welt	534
Nach der gepurt unsers herrn Jesu Christi, das ist war	248
Nach gepurte Jesu Christ	238
Neulich der fürwitz mich bewegt	522
Newe mer wil ich euch leren	119
Newe mer wil ich euch sagen	375
New zeitung bring ich auf die pan Bd. IV S. 174 Anm.	
Nu bidbet god, gi papen gemein	405
Nu hat man nuwe mere in dem lande vernomen	54
Nu hilf uns, got von himelrich	160
Nů hörent jemerliche clag	19
Nu horet da ein nuwe mer	141
Nu horet und market ein nie geschicht	328
Nu horet und market to busser tid	332
Nu horet und market ut ganzem stit	327
Nu hort ein sach, die ist noch neu	123 b
Nu hört zu ein newes gedicht	550
Nů merkt ir herren alle trat	152
Nu moot it aver singen	454
Nů wil ich aber singen	133
Nu wiln gi hören singen	246 C
Nunc dimittis Groningh, de hogen stad	221
Nun höret hye groß wunder	378
Nun höret hie mit fleiße	307 b
Nun höret zů groß wunder	363
Nun hört ein altes liedli schon	13
Nun hört, ir Christen alle gar	415
Nun hört von mir ein new gedicht	589
Nun hört, was fibel auf erden	232
Nůn merkend all geliche	143
Nůn merkend offenbare	154
Nun merket all zů diser zeit	151
Nun merket offenbare	293
Nun merkt den großen kummer	157
Nun merkt, ir herren all geleich	243
Nun merkt, ir weisen herren	297
Nun sweiget und horet zu	190
Nůn wollen wir es heben an	149
Nun wend ir hören singen	246 B
Nun wend wir aber heben	574
Nůn wend wir aber heben an	145
Nun wil ich aber heben an	108
Nun will ich aber heben an	613
Nun wil ich aber singen	594
Nun wil ich heben an zu singen	176
Nun wöll wir aber singen	180 B
Nun woln wirs aber heben an	549
Nun wölt ir hören ein newes gedicht	392
Nun wolt ir horen ein neuwes lied	579
Nun wolt ir hören singen	555
Nun wult ir hören neuwe geschicht	391
Nu wilt gi hören ein niwes lied	493
O Bern du magst wol frölich syn	461
Och god, wes schal it nu betengen	101
Och Meideborch, holt di veste	590 A
Och wille gi merken even	591
O du s. Ach du.	
O du arger Herbrot	609
O du armer Mauritz	607
O ewiger got, laß dich erbarmen	61
O god van hemelrijke	406
O got, erlöser aller welt	523
O gott heiliger geist, gib kunst	347
O gott in deinem himmel	275
O got in deinem hochsten thron	277
O hailiger gaist, du ware minn	179
O hechster vogt von himel sal	126
O herre got, ich klag dir alls mein laid	89
O herr gott aller dingen	431
O hertogh van Gelder, bent ghy er in huys	303
O hochgelobte dryfaltikeit	430
O hoer got	96
O Hollant, stelt an gode u sinnen	168
O Jesu Christe reine	502
O kaiserlich wird und küniglich eer	279
O landgraf du edles blut	537 und 542
O Magdeburg, halt dich feste	590 C
Op een maendach morghen	485
O rad van avontueren	399
O reicher got du hochstes gůt	99
O Sempach, wie schandlich sich din trůwe brach Bd. I S.	111
Österrich, du slafest gar lang	138

Digitized by Google

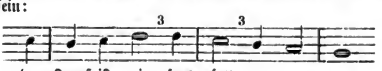
	Nr.
O warer got und herre	338
O welt, bedenk die alt und new geschicht	123a
Owe mir Heinz von Wolfenbüttel we	518b
O werder got herr Jhesu Christ	318
Ralves Karsten kleiner been	70b
Schwer langweilig ist mir mein zeit	584
Secht umb, ir herrn, was ruschet in der hecken	73
Seht, lieben freund, was wir da hon	Bd. IV S. 174 Anm.
Seid getrost, seid getrost, lieben Christen	544
Seind fürsten, heren, stet und gmain	270
Sich dich fur recht, o adler mild	182
Singen wil ik to düsser frist	617
Sinn und kraft und gunstes steuer	167
Sin swert flamniert an siner hant	5
So hor mir zu vil manicher man	223
So man lang macht, betracht und acht	470
So oft zů Augspurg reichstag ist	612
So will ich aber singen	205
So will ichs aber heben an	225
So will ichs aber heben an	227
So will ichs aber heben an	354
So wolt ich gerne scherzen	556
Störzebecher und Gödiche Michel	44
Thůt uf die orn, ir fischer gůt	576
To lave wille wi singen	323
To love wil ik singen	312
To love wille wi singen	326
't Bat moet nutgheven, van dattet in heeft	170
Ulrich von Hutten das edel blůt	351
Und aber wölln wirs heben an	440
Und als man singet und als man spricht	42
Und welt ir hören zu diser frist	266
Und wend wir aber heben an	444
Und wille gi horen ein nie gedicht	16
Und wölt ir hören ein neu gedicht	383
Unse herren und helfer	14
Untrew leſt sich nicht schmücken	467
Up einen dinstag it geschag	124
Van Speigelberg gereden kam	6
Van unwillen ich wil heven an	394
Vater unser, Mühlhausen ist unser	583
Vater unser, Reitling ist unser	313
Vele wunders mach me horen sagen	395
Vermerkend großen kumer 157 (Bd. III S. IX)	
Vernembt ein tyrannische that	413
Vernembt, ir werden christenleut	441
Vernement abentiurlichiu mär	59
Vier leuwen claghen al to gadre	29
Voege god van himmel, so ik recht betracht	330
Von aller welt verlaßen	558
Von der eidgnoschaft so wil ich heben an	147
Von Frankrich Karle, nit belang	183
Von gottes gnad Johans Fridrich	559
Von gottes gnad Johans Fridrich	560
Von gottes gnad ward in den tod	507
Von herzen muß ich singen	236
Von jugend uf und all min tag	285
Von seltzamen geschichten	381
Von uppiglichen dingen	380
Vor Christi geburt vor langer zeit	255
Vormätenheib und grot avermod	333
Vor zeiten war darnach ein groß gedrang	Bd. IV S. 175 Anm.
Wach auf, du edler keiser gut	596
Wacht auf, wacht auf, ir fürsten gůt	411
Wa hat ain man ie me gehort	280
Wak up, klein Holland, grot van machte	437
Wär ich der chunst als wol gelert	51
Was uns der winter lang hat hin genumen	92B
Was wirt es doch des wunders noch	597
Was wöllen wir aber heben an	49
Was wollen wir aber heben an	66
Was wöllen wir aber heben an	162
Was wöllen wir aber heben an	464
Was wöllen wir aber heben an	578
Was wöllen wir aber singen	536
Was wöllen wir singen und heben an	178B
Was wöllen wir singen und heben an	511
Was wolln wir aber singen	569
Was wöll wir aber heben an	265
Was wöll wir aber heben an	348
Was wöll wir aber heben an	372
Was wöll wir aber heben an	592
Was wöll wir aber singen	515
Wat helpet, dat ik vele trure	504
Wat hort man singen und sagen	156
Wat newes willen wi heven an	492
Wat segt ghi, pocghers van Cleven	496
Wat willn wy aver hâven an	289
Weh euch, ir armen reichstet	539
Weil aigner nutz hat überhand	352
Weiters so last euch sagen	602
Welt es uch alle dunken gůt	209
Welt ir mir nit fůr übel han	451
Wend ir hören nůwe mär	175
Wend ir hören singen	231
Wend ir mirs nit für übel han	199
Wend ir nun hören meri	1
Wend wir aber heben an	131
Wend wir aber heben an	206B
Wer hören well die redlich that	260
Wer hören well groß merklich that	261
Wer hören wil zu diser stund	402
Wer liegen wil, mag wunder sagen	282
Wer streiten und wil sturmen nu	615
Wer sůcht, der findt, hab ich gehört	355

Digitized by Google

	Nr.
Wer wißen well, was ich gedenk	268
Wie es in disen tagen	407
Wie man schreib tausend vierhundert jar	187
Wie nu, ir ellenden pauern	384
Wie nun, ir Schweizerknaben	294
Wie thut ihr euch vorschlafen	545
Wie was die ghene, die die loverkeus brac	456
Wiewol ich bin ein alter gris	210
Wil gi hören ein neues geticht	155
Will gi horen ein nie gebicht	86
Will gi horen ein nie ghebicht	397
Wil gi hören, wie das geschach	368
Will gi weten, wu dar geschach	85
Wille gi hören einen nien fund	102
Wille gi horen ein nie gebicht	184
Wille gi hören ein nie gebicht	512
Wille gi hören einen nien gesang	434 a
Willi gi horen ein nien gesang	513
Wille gi horen ein nigen rei	186
Wille gi hören einen nien sang	212
Wille gi hören ein nien sang	220
Wille gi horen, wat is geschein	185
Wille gi horen, wo dar geschach	21
Wilt god ich sal beginnen	194
Wir bitten dich, herr Ihesu Christ	571
Wirtemperg ist ain alter nam	453
Wir wollen ein liedel heben an	104
Wi willen singen ein nien rei	56
Wi willen van den kerels zinghen	7
Wolan mit frischem freiem mut	387
Wolan, wolan, und doch wolan	Bd. IV S. 173 Anm.
Wol auf in gotes nam und kraft	100
Wolauf ir Christen alle	497
Wolauf ir deutsche Christen	530
Wolauf ir frommen Deutschen	527
Wol auf, ihr kriegsleut alle	531
Wolauf, ihr lieben landsknecht	587
Wol auf, ir werden Christen	410
Wol auf, ir werten reuter gut	230
Wolde mirs got gehengen	20
Wol her, ir lieben gsellen	275
Wolher, wolher mit frörden	566
Wollen wir aber singen	125
Wol nu to dissen tyden	568
Wölt ir aber hören	246 A
Wolt ir hören ein große schand	193
Wölt ir hören ein nuwes geticht	112
Wolt ir hören ein neu gedicht	191
Wolt ir hören ein neues gedicht	245
Wolt ir hören ein nuwes geschicht	114
Wolt ir hören newe mer	107
Wolt ir hören neue mere	195
Wol uf, ich hör ein nüw gedön	79
Woluf in gotes namen	204
Woluf, ir fromen eidgnoßschaft	146
Woluf, ir gesellen all mit schall	207
Woluf mit richem schalle	120
Wolup, wolan	425
Wöl wir aber singen	127
Wonder siet men nu ghebueren	500
Wo untrüwe wirt bezwungen	113
Wu fleuchstu hin, du arges glück	554
Wult ir hören nuwe mer	390
Zů Costanz an dem Bodensee	575
Zů Eßlingen auf der brucke	321
Zů lob und auch zů eren	258
Zů lob und ehr han ichs betracht	252
Zů lob wellent wir singen	301
Zů Metz in der stat gůt	134
Zům ersten well wir loben	302
Zů singen wil ichs fahen an	535

Berichtigung.

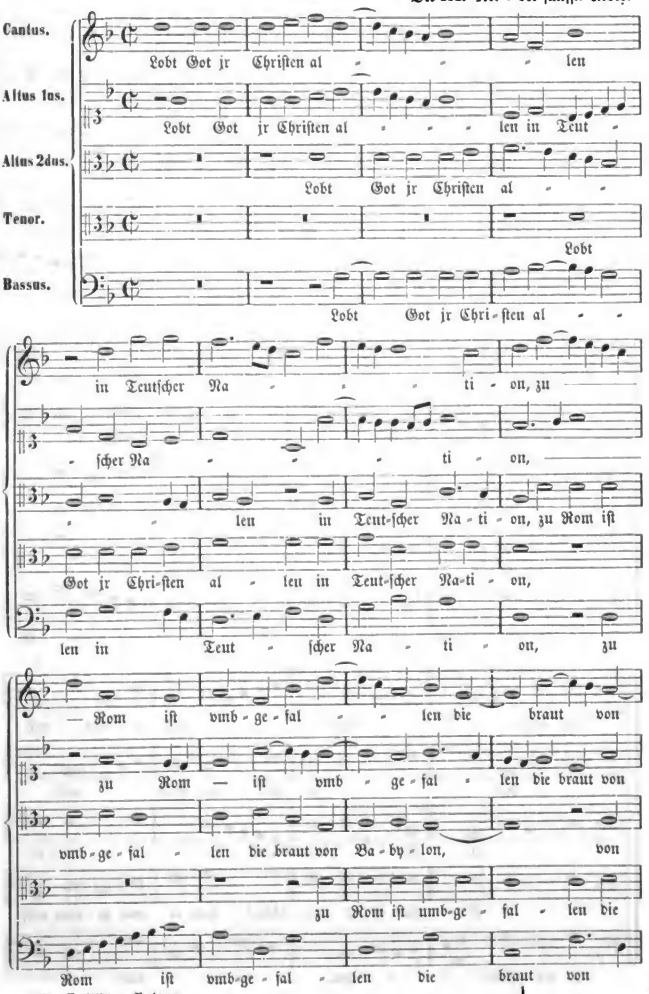
In Ton XX und der daraus auf S. 20 angeführten Phrase wird der Text auf folgende Art unterzulegen sein:



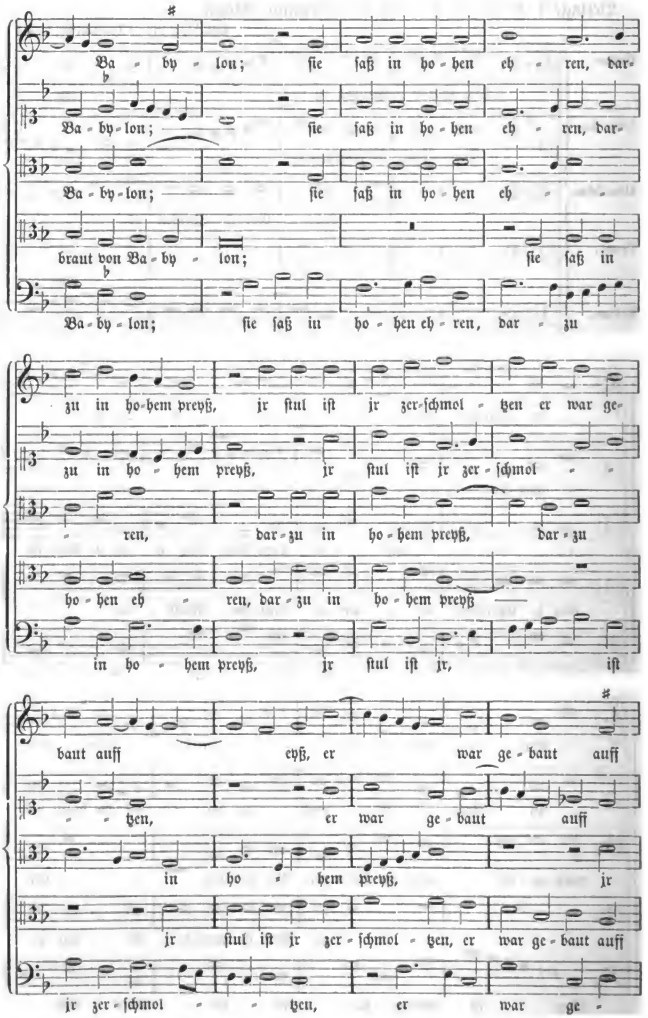
GERMAN SEMINAR LIBRARY
TAYLOR INSTITUTION
OXFORD

Beilage 1, zu Ton XV. Satz von Stefanus Mahn.

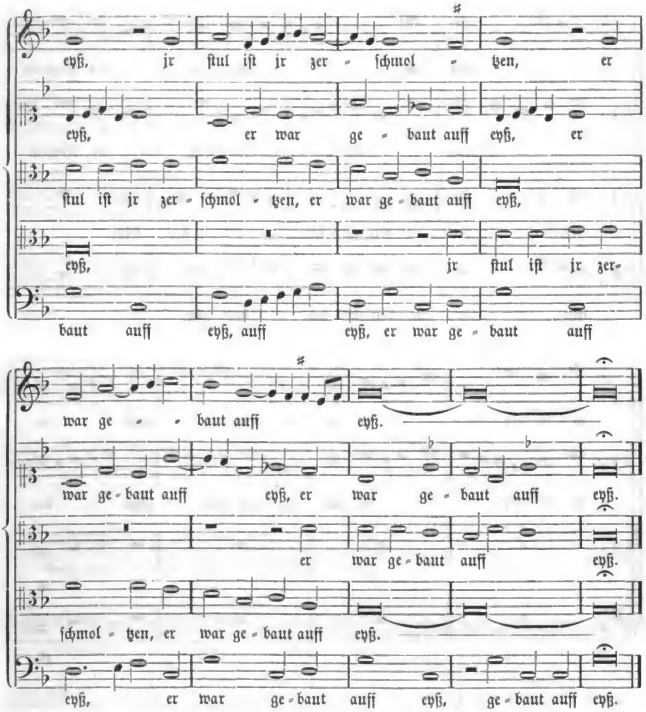
Ott III. Nr. 5 der fünfst. Lieder.



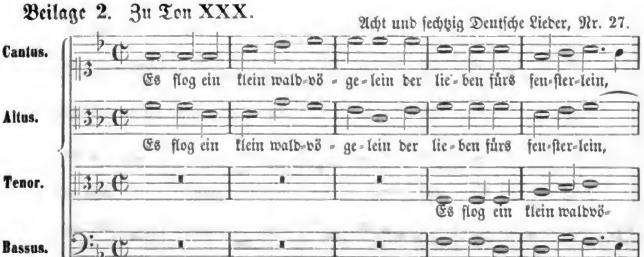
Digitized by Google



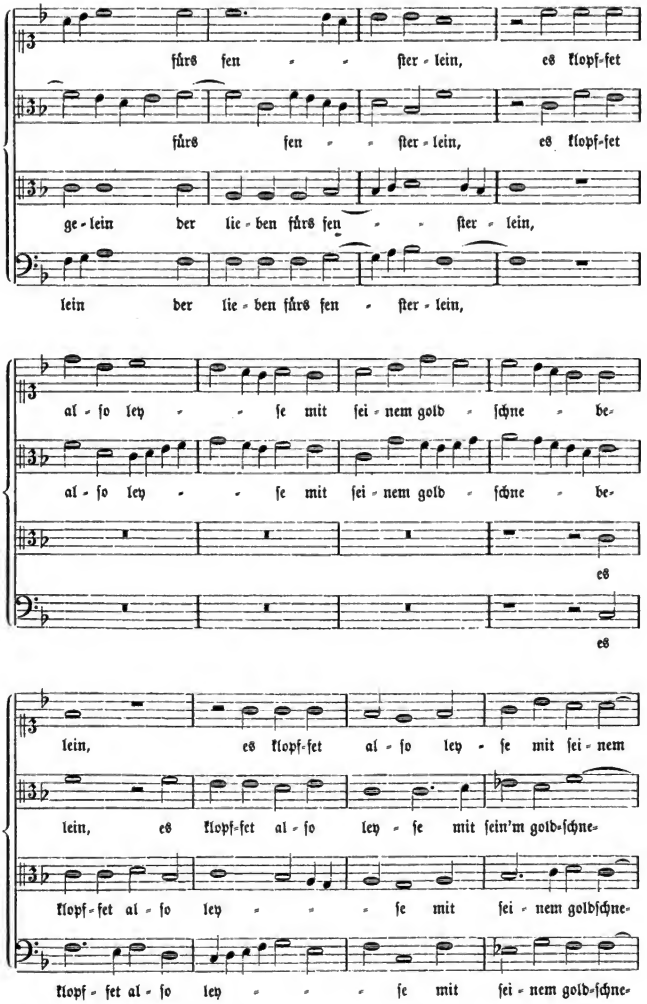
Digitized by Google



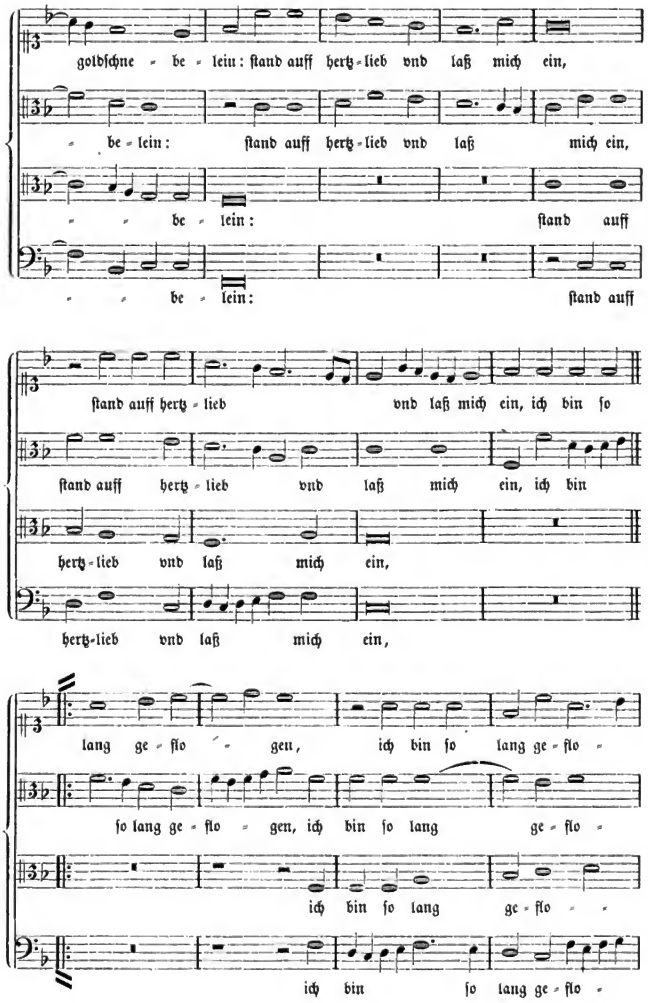
Beilage 2. Zu Ton XXX.



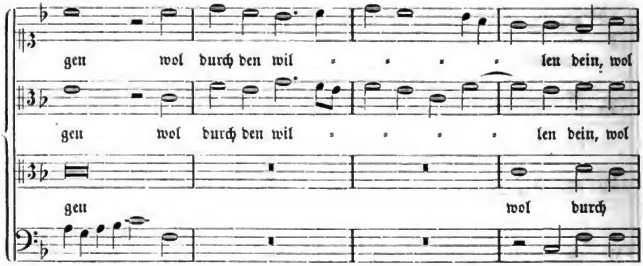
Digitized by Google

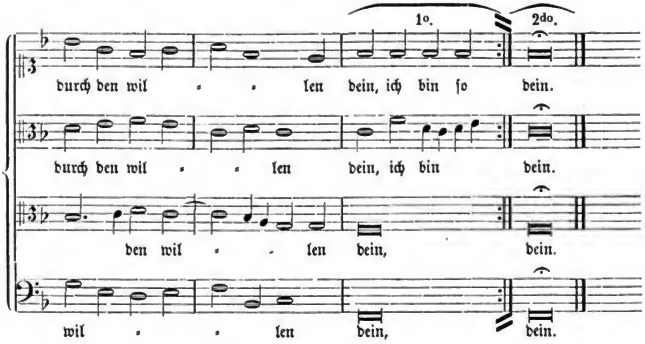


Digitized by Google

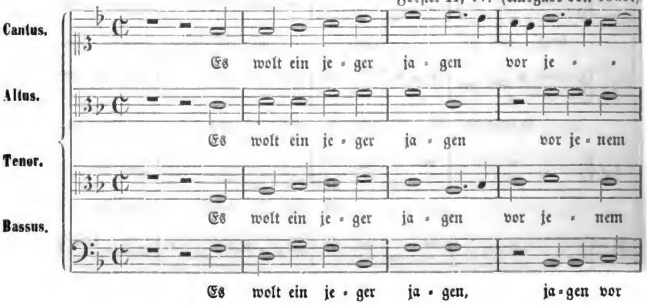


Digitized by Google

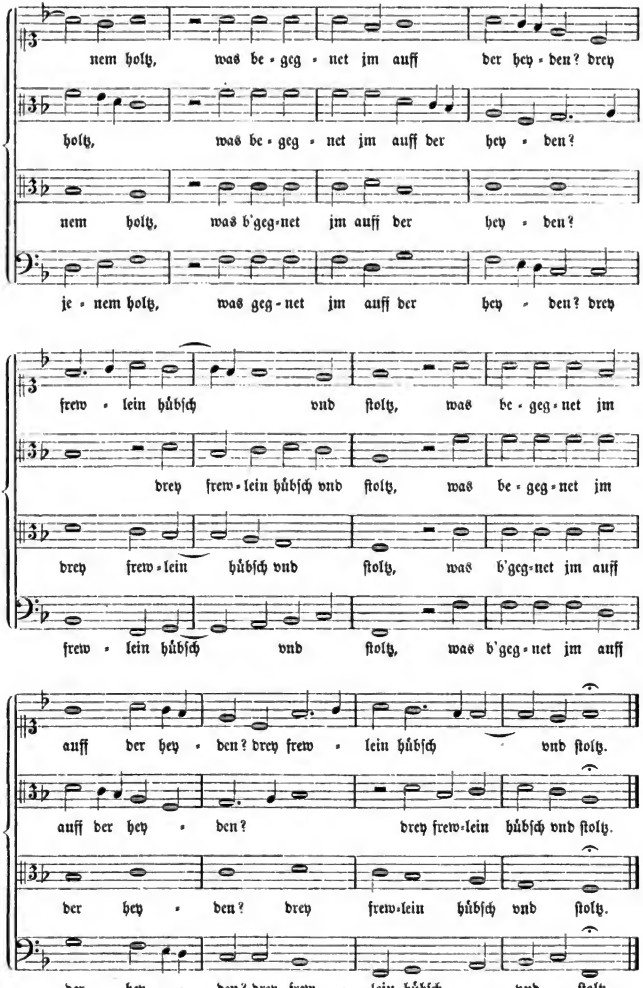




Beilage 3. Zu Ton XXXIV. Satz von **Matthias Greitter.**
Forster II, 17. (Ausgabe von 1565.)



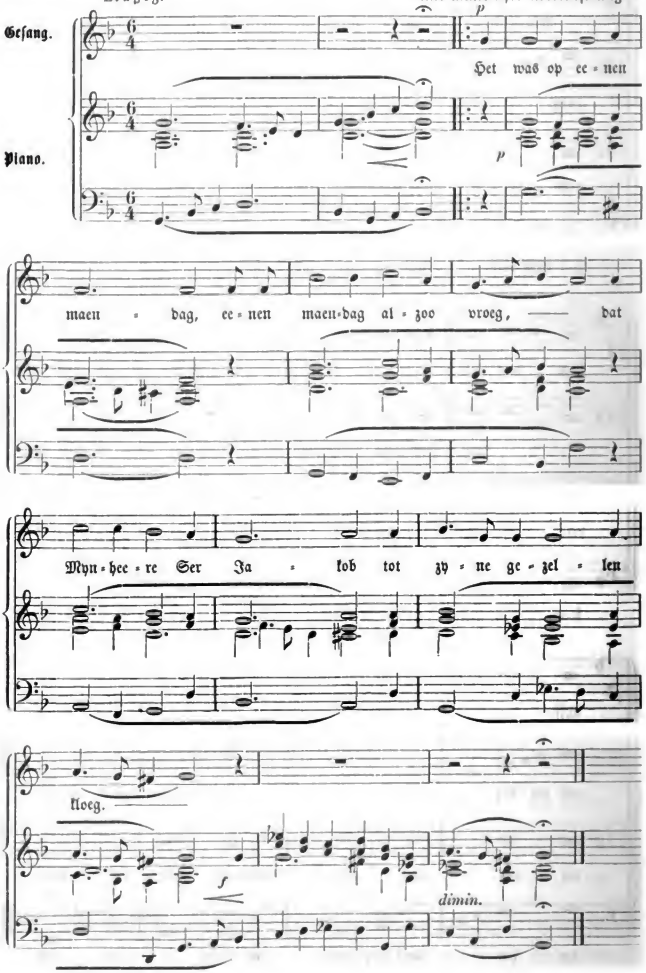
Digitized by Google



Digitized by Google

Beilage 4, zu Ton XLVII. F. W. Arnold: Deutsche Volkslieder, Heft 2.

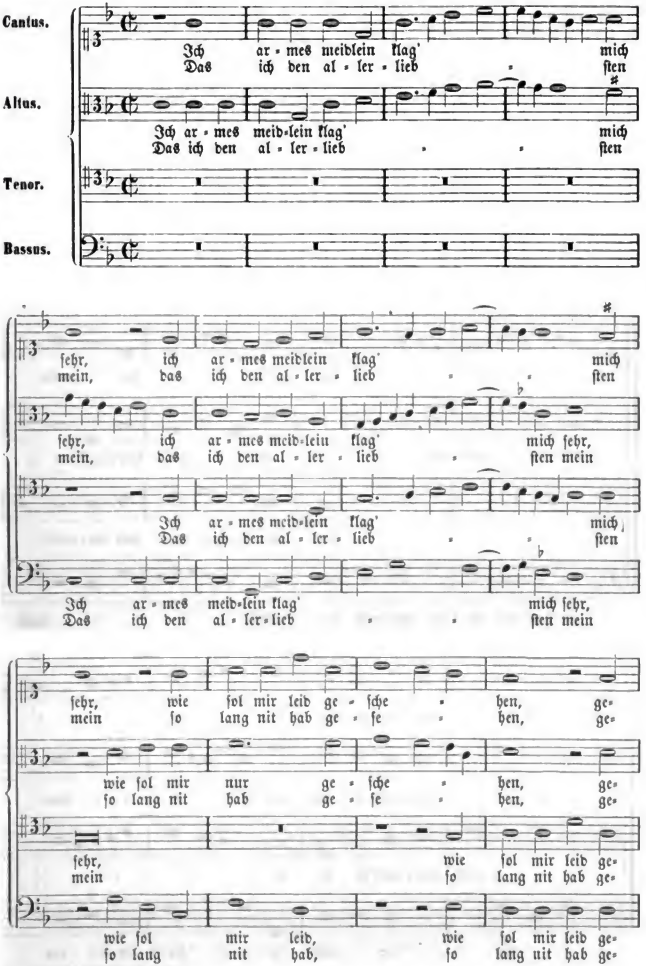
Mäßig. Aus mündlicher Ueberlieferung.



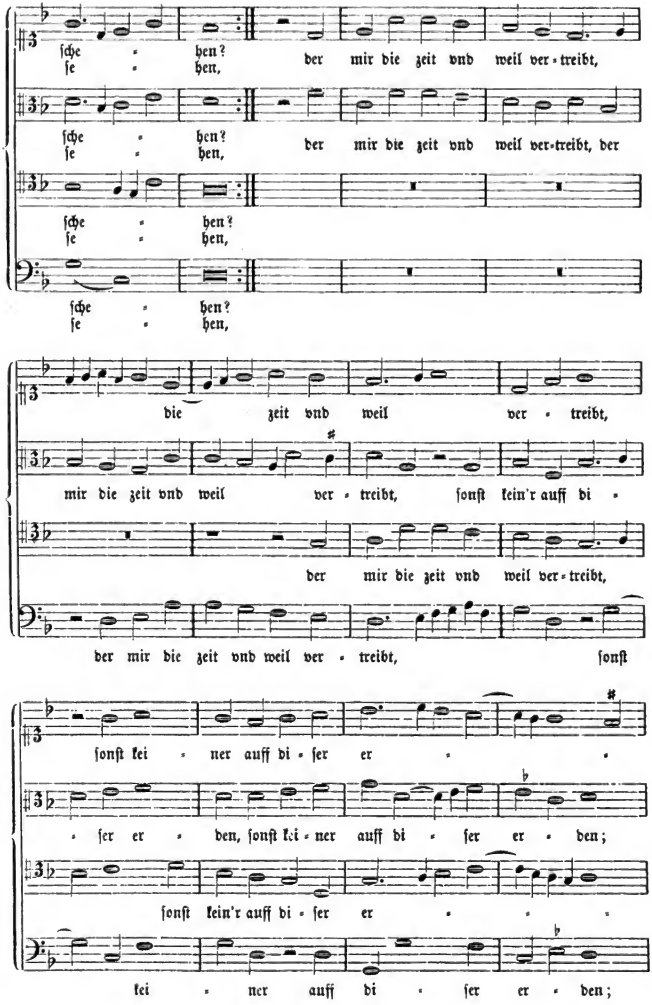
Digitized by Google

Beilage 5, zu Ton XLVIII. Satz von Ludwig Senfl.

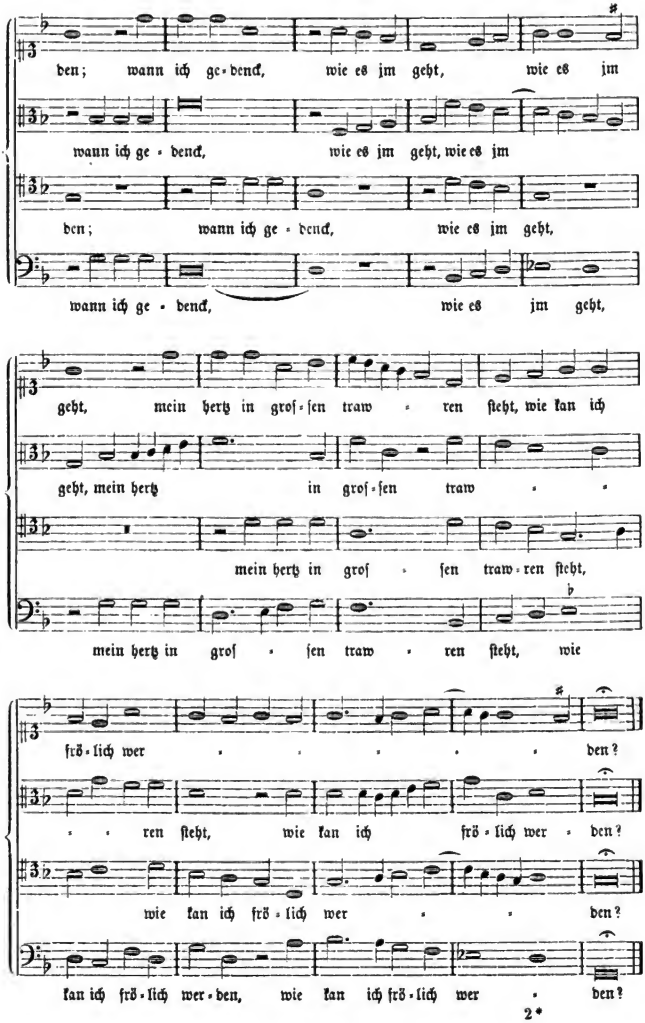
Forſter III, 31. (Ausgabe von 1563.)



Digitized by Google

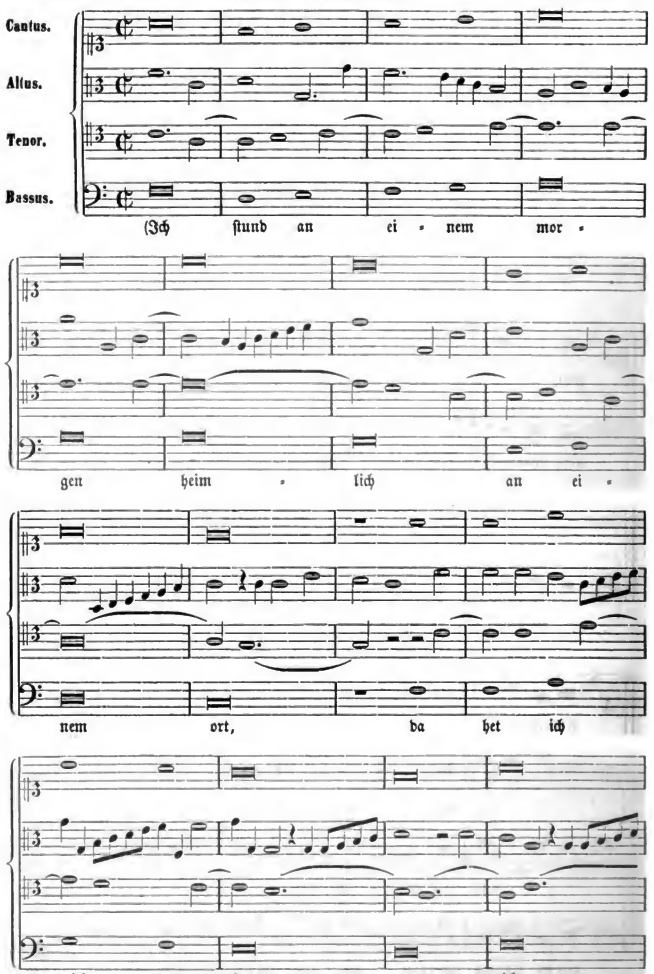


Digitized by Google

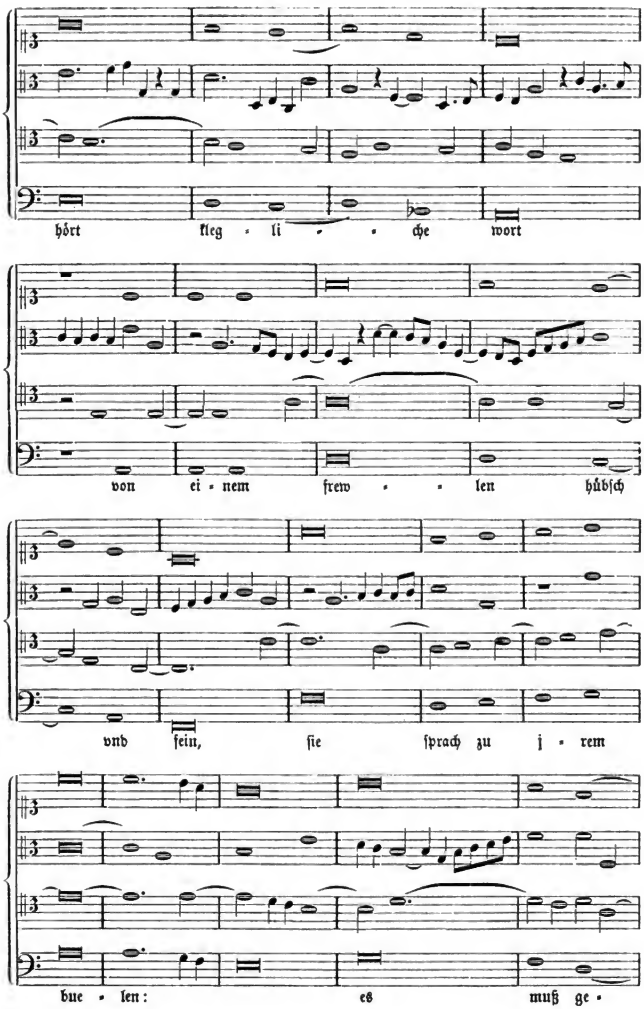


Digitized by Google

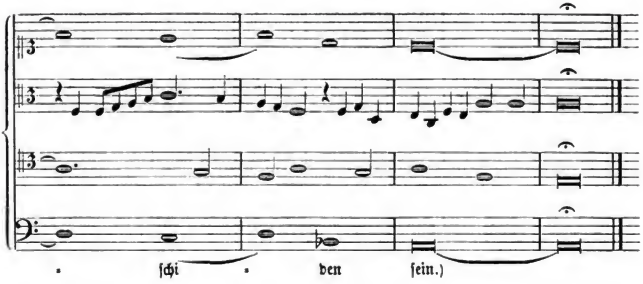
Beilage 6, zu Ton L. Satz von Ludwig Senfl. Ott I, Nr. 25.



Digitized by Google

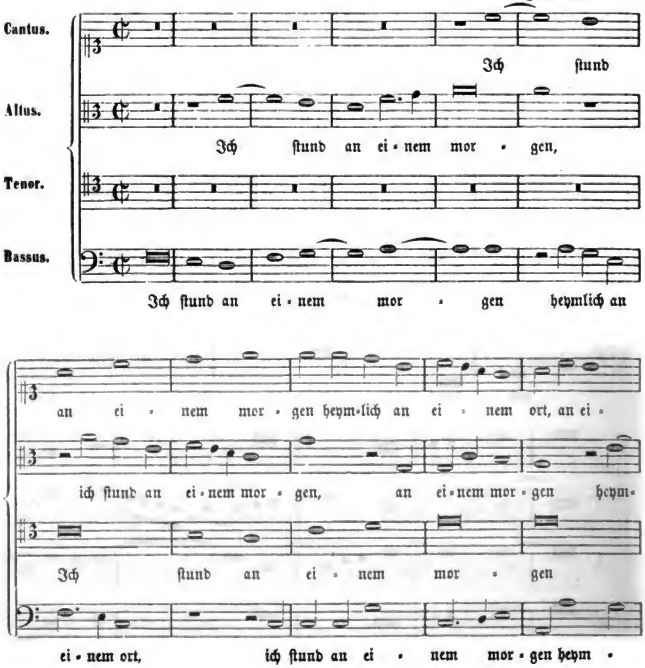


Digitized by Google



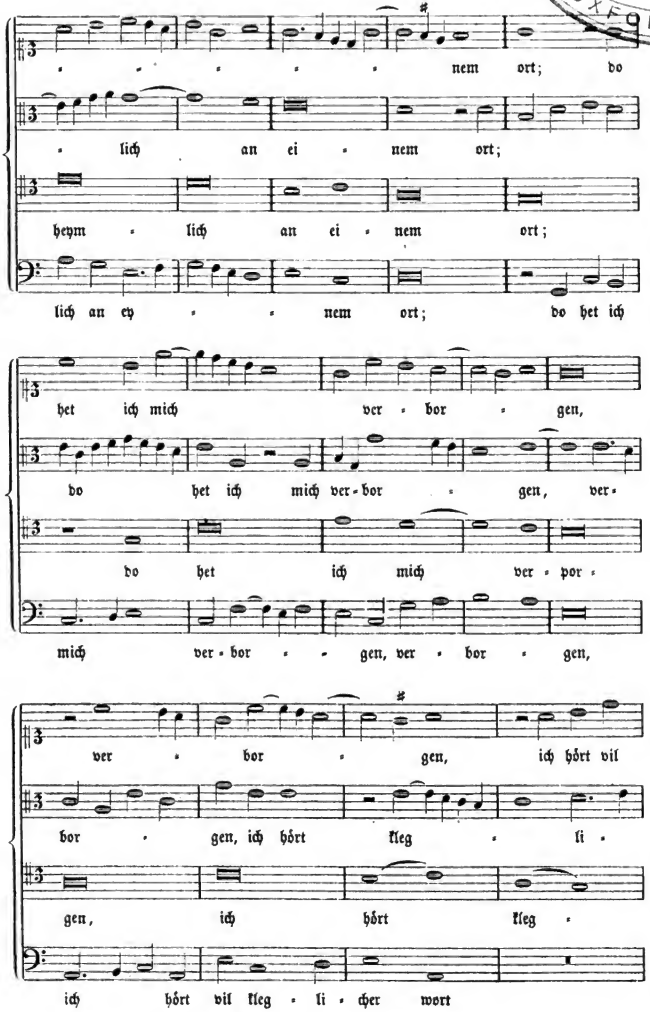
Beilage 7, zu Ton L. Satz von Heinrich Finck.

Finck, Nr. 18.

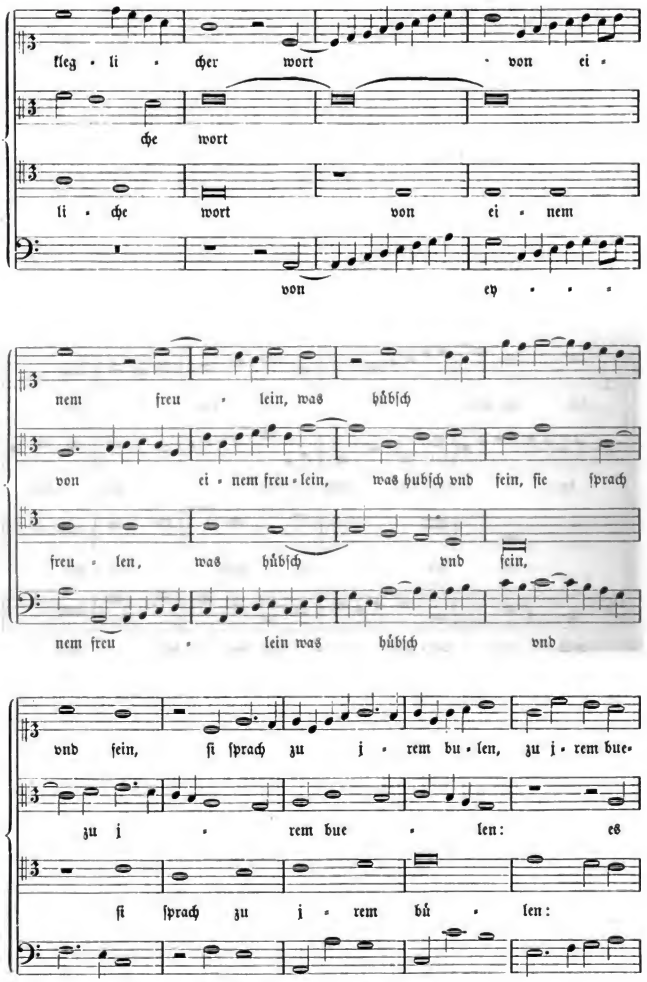


Digitized by Google

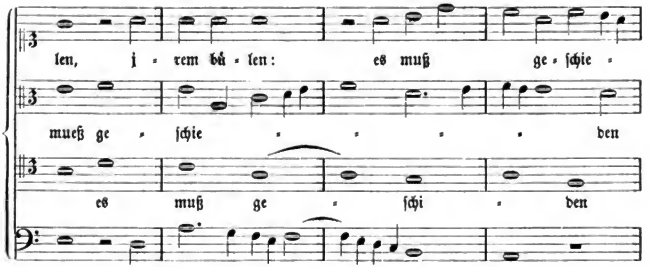
GERMAN SEMINARY LIBRARY
TAYLOR INSTITUTION
OXFORD

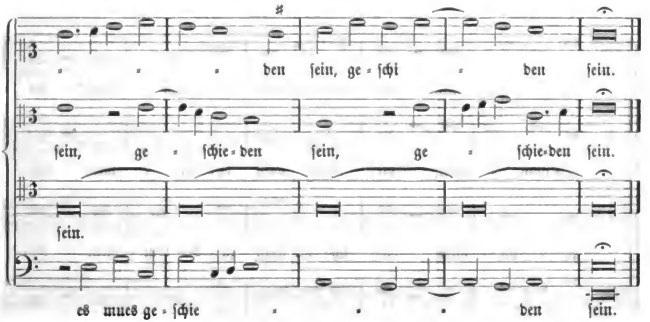


Digitized by Google



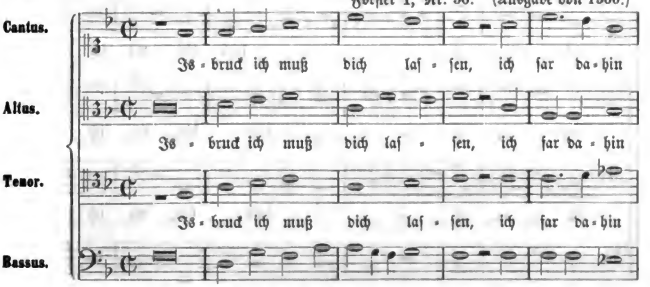
Digitized by Google



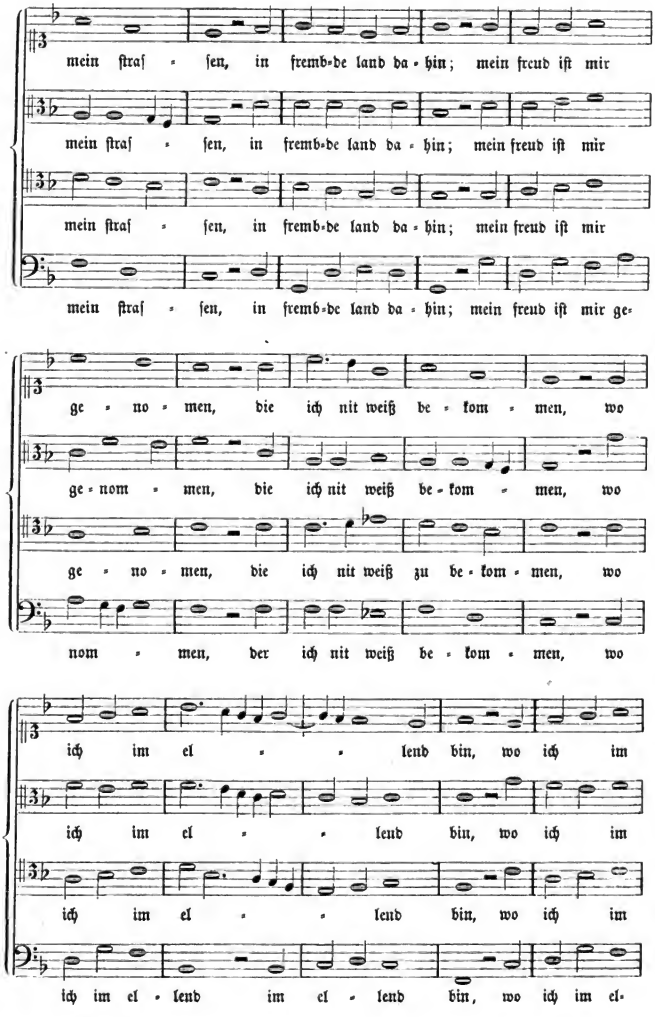


Beilage 8, zu Ton LIII. Satz von **Heinrich Isaac.**

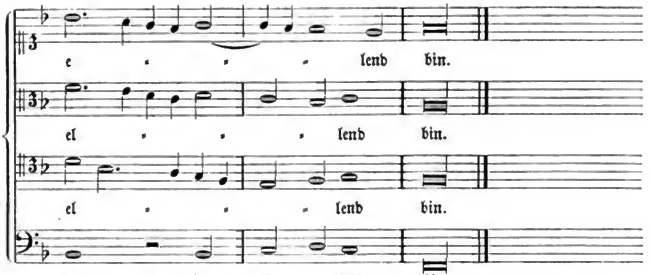
Forſter I, Nr. 36. (Ausgabe von 1560.)



Digitized by Google

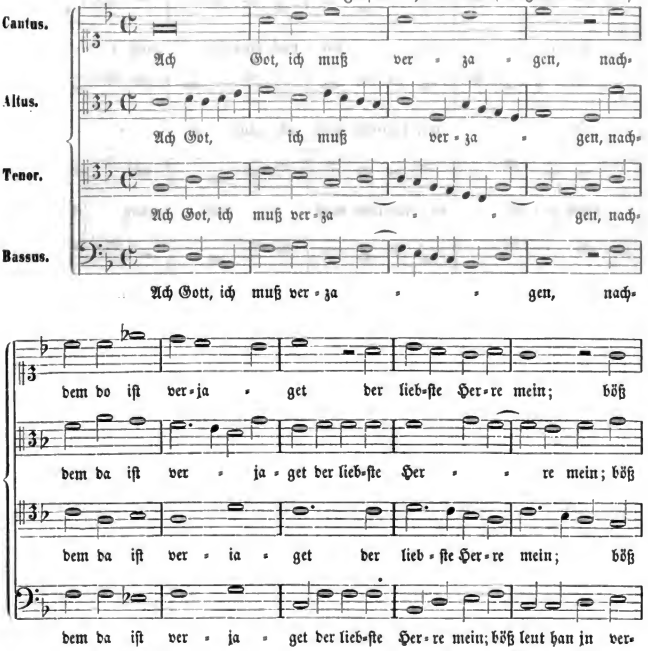


Digitized by Google

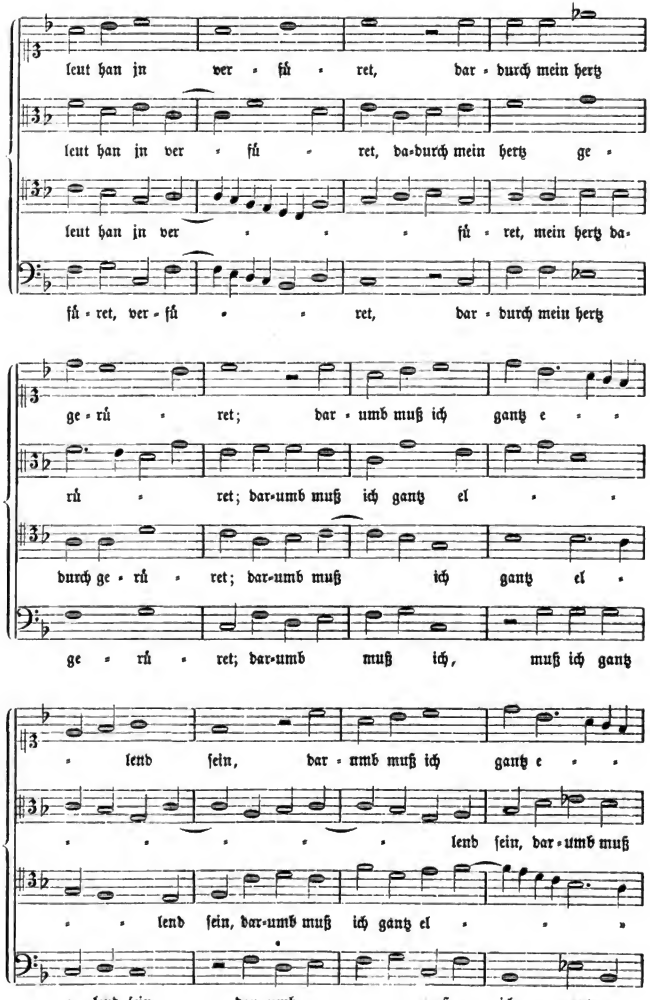


Beilage 9, zu Ton LIII. Satz von **J. v. Brant.**

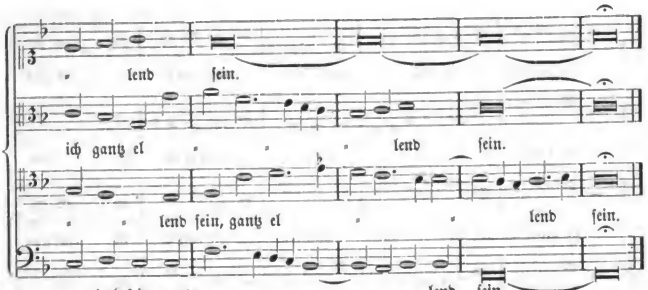
Forster IV, Nr. 14. (Ausgabe von 1556.)



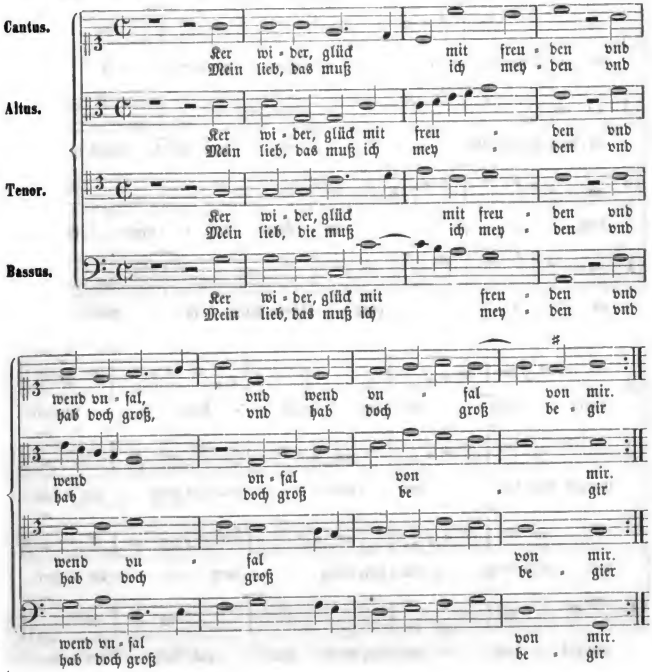
Digitized by Google



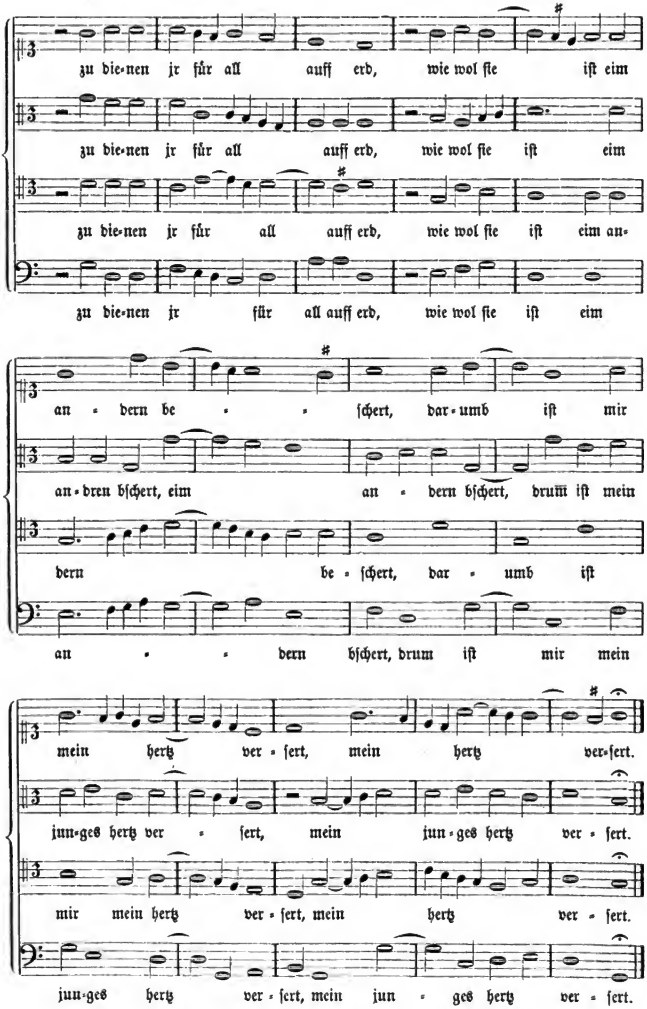
Digitized by Google



Beilage 10, zu Ton LVI. (Setzer unbekannt.) Forſter III, Nr. 25. (Ausg. v. 1563.)



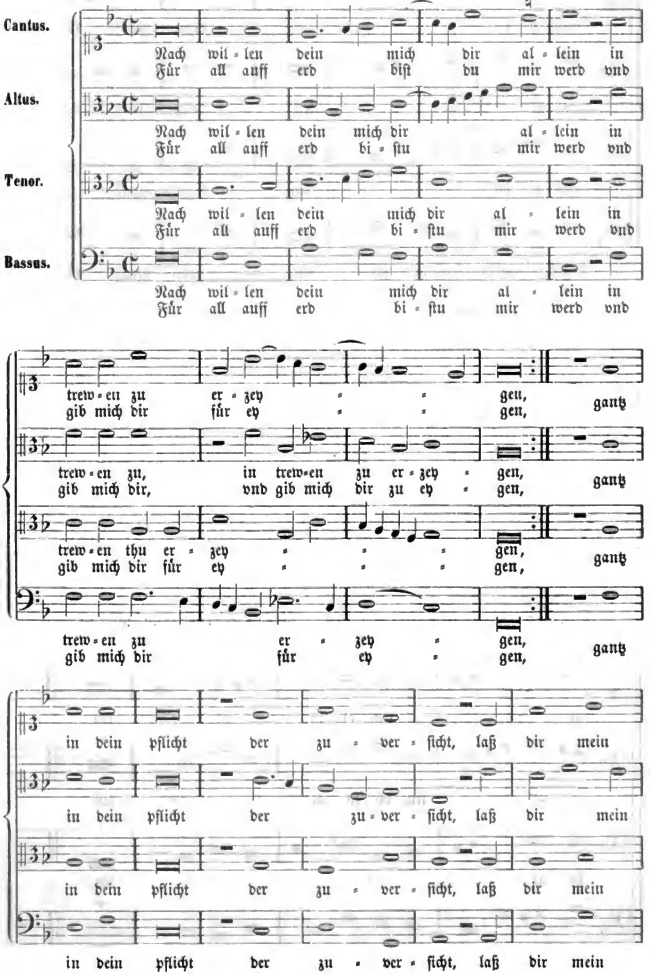
Digitized by Google



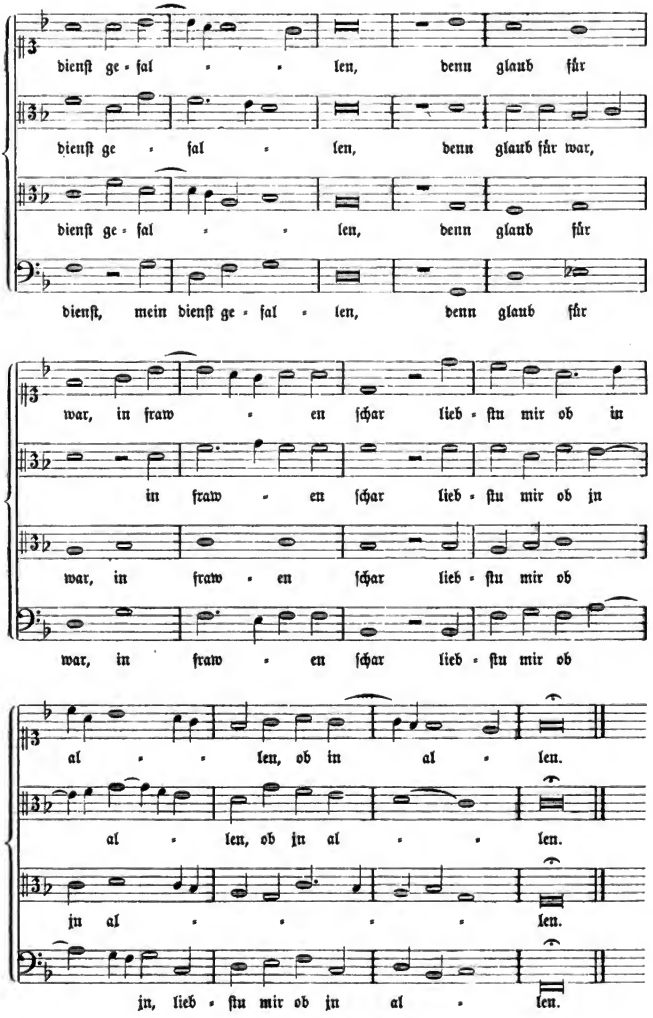
Digitized by Google

Beilage 11, zu Ton LXVI. Satz von Paul Hoffheymer.

Forſter I, Nr. 43. (Ausg. v. 1560.)



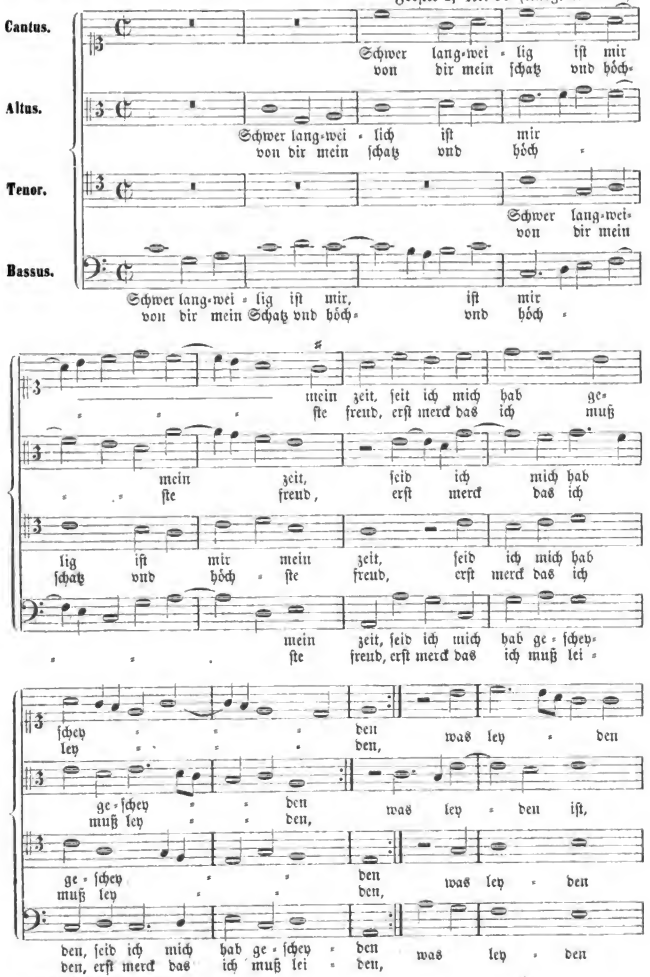
Digitized by Google



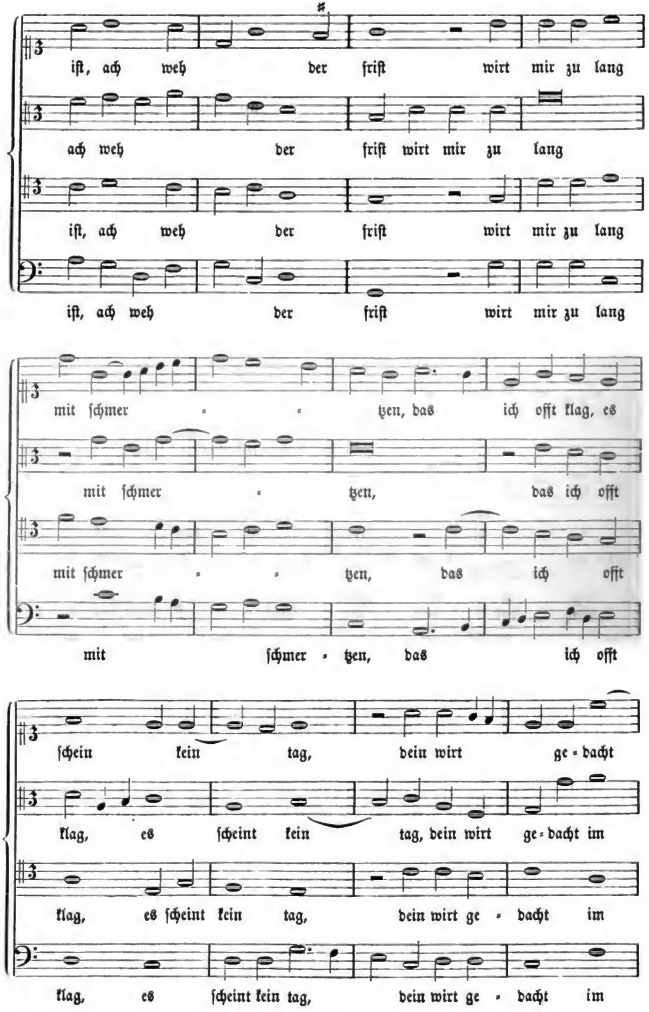
Digitized by Google

Beilage 12, zu Ton LXXXVI. Satz von **Wolff Grefinger.**

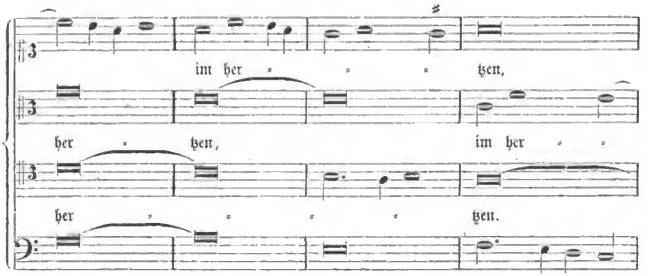
Forſter I, Nr. 98 (Ausg. v. 1560.)

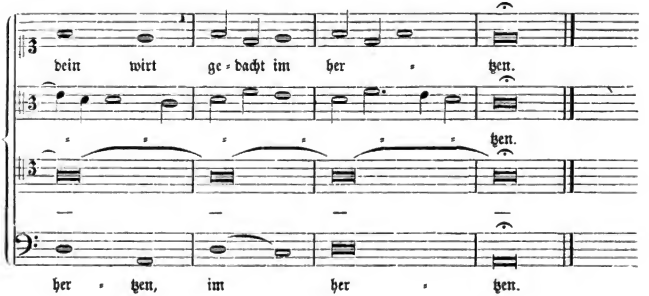


Digitized by Google



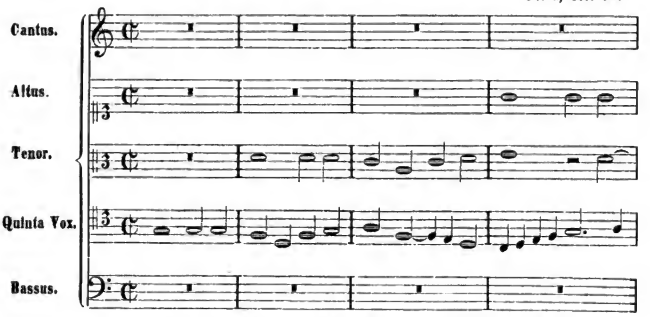
Digitized by Google





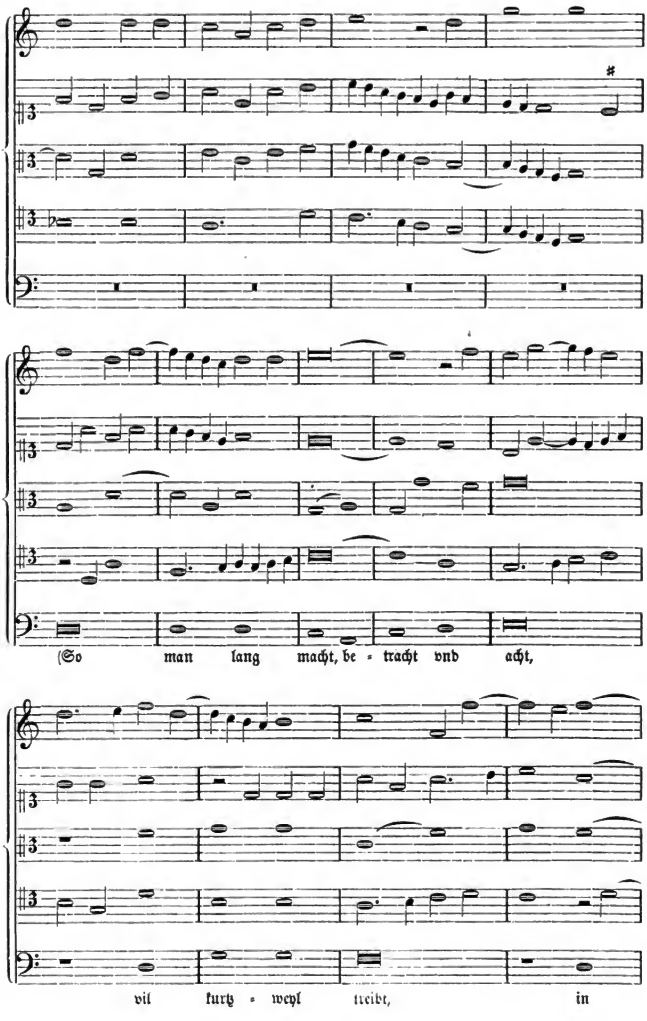
Beilage 13, zu Ton LXXXVIII. Satz von Ludwig Senfl.

Ott I, Nr. 69.

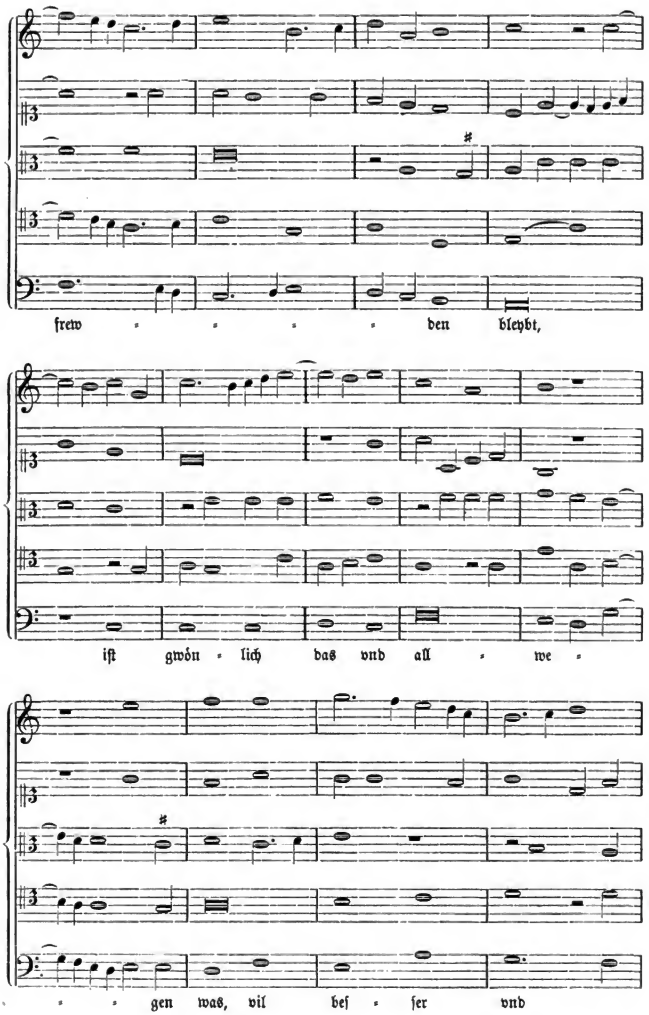


(Textunterlage nach einer andern, 6stimmigen Composition von L. Senfl, in Ott III.)

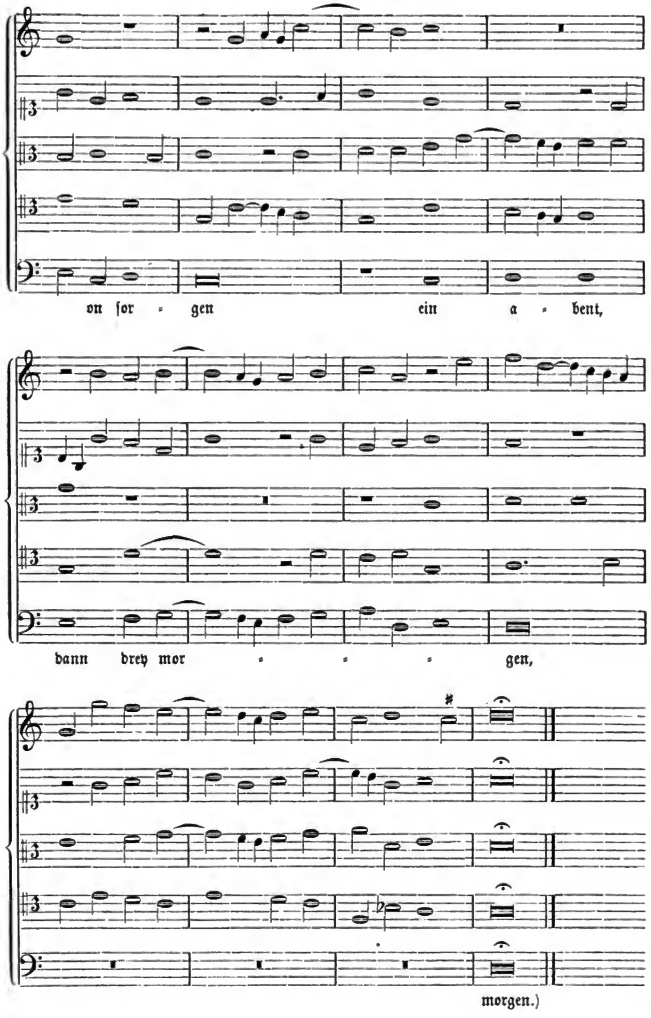
Digitized by Google



Digitized by Google



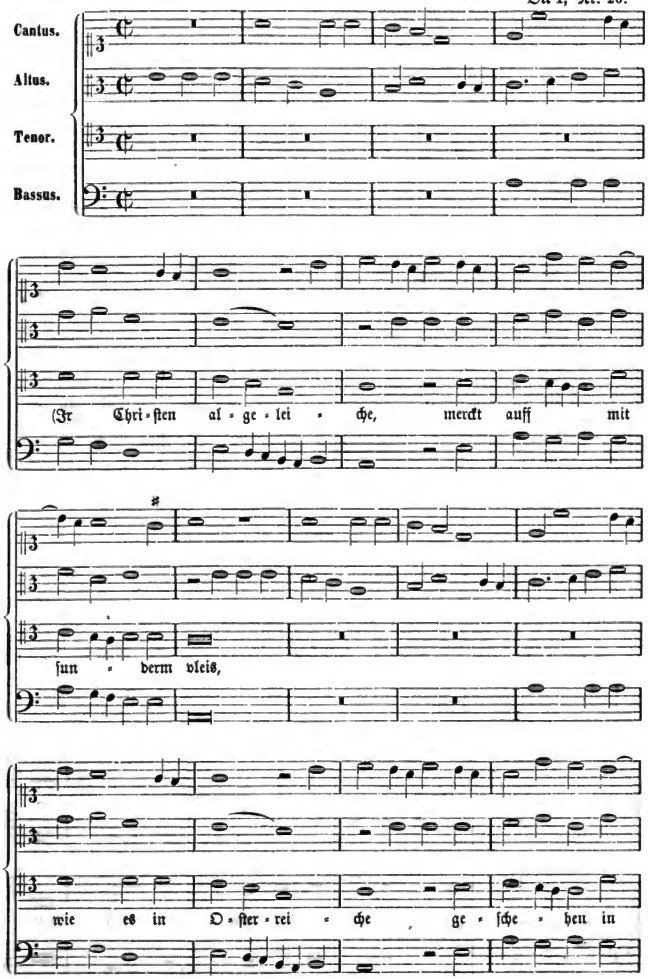
Digitized by Google

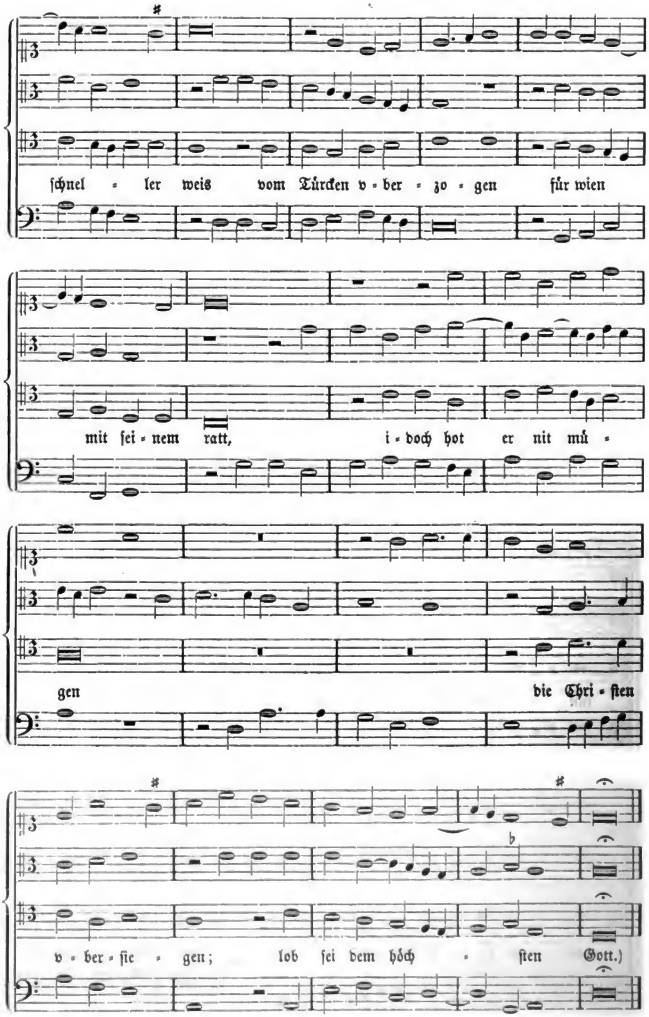


Digitized by Google

Beilage 14, zu Ton XCV. Satz von Arnold von Bruck.

Ott I, Nr. 20.

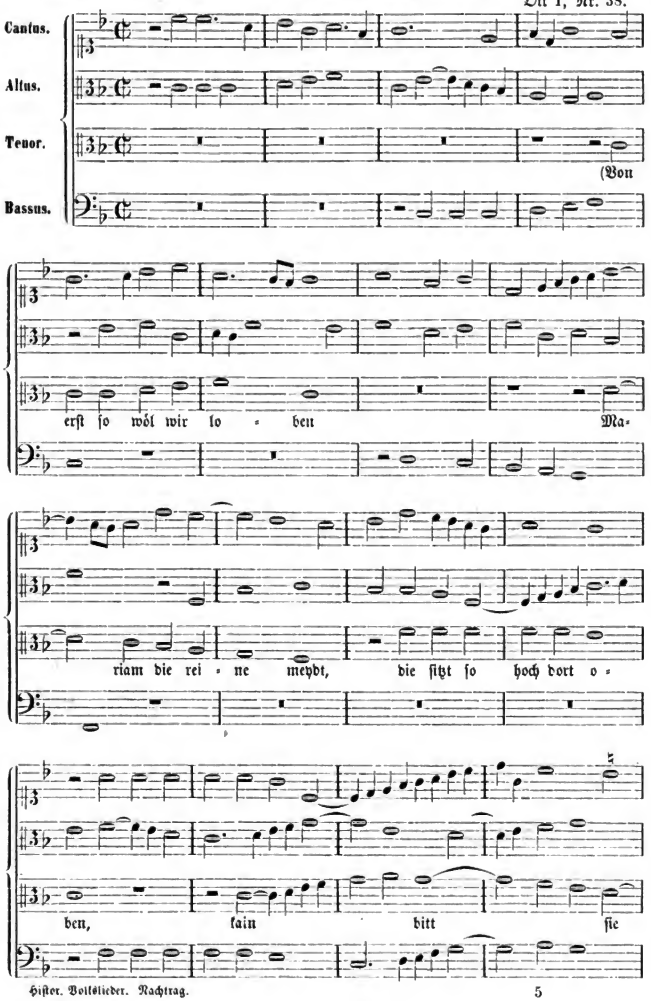




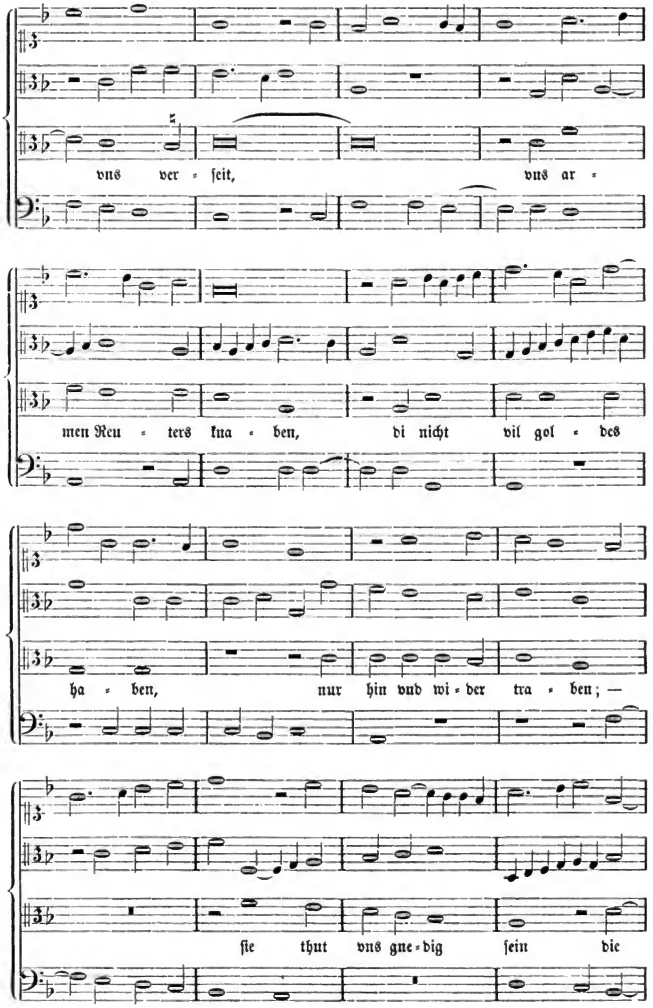
Digitized by Google

Beilage 15, zu Ton XCIX. Satz von **Ludwig Senfl.**

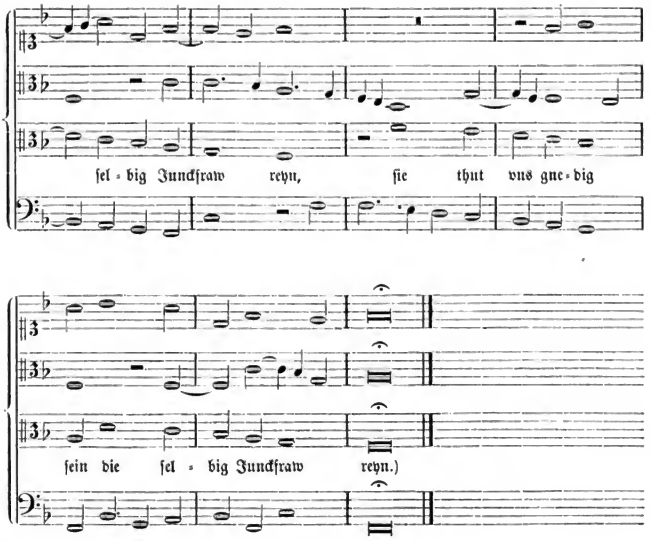
Ott I, Nr. 38.



Digitized by Google

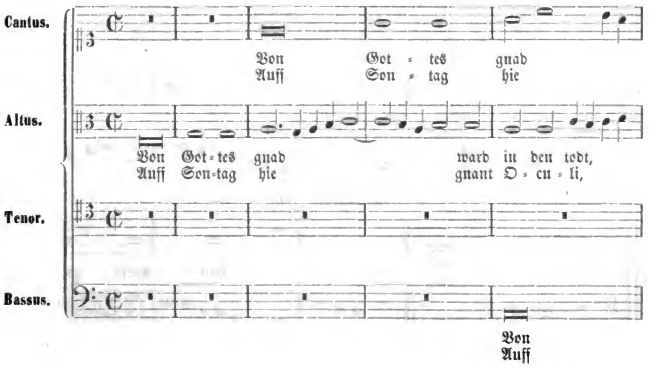


Digitized by Google

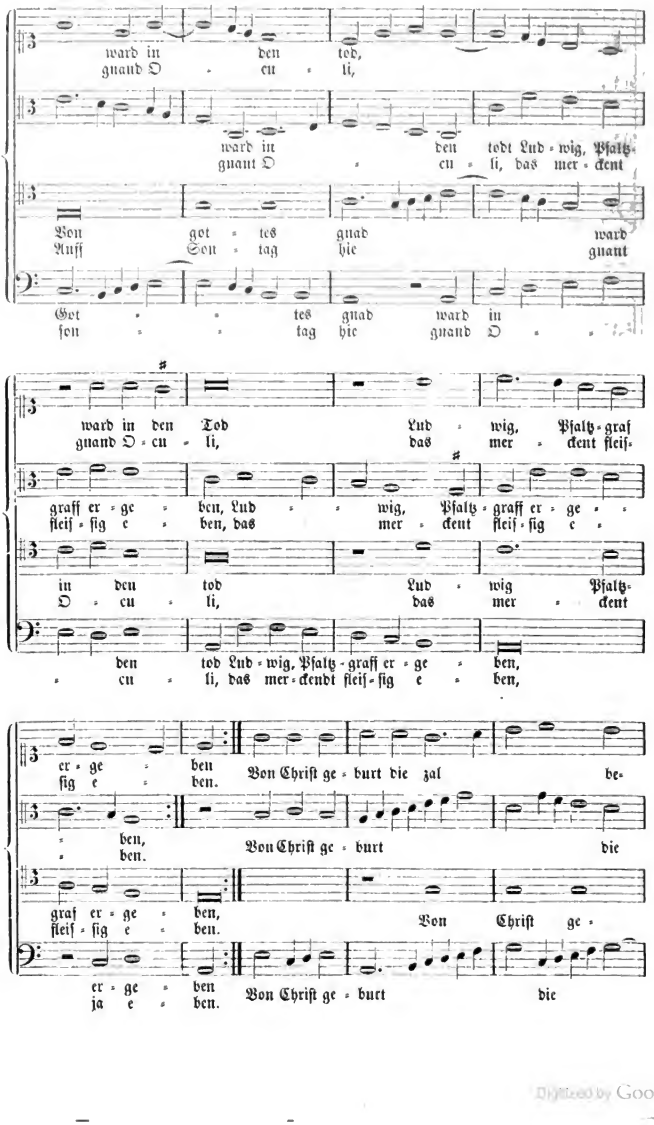


Beilage 16, zu Ton C. Satz von **Georg Forſter.**

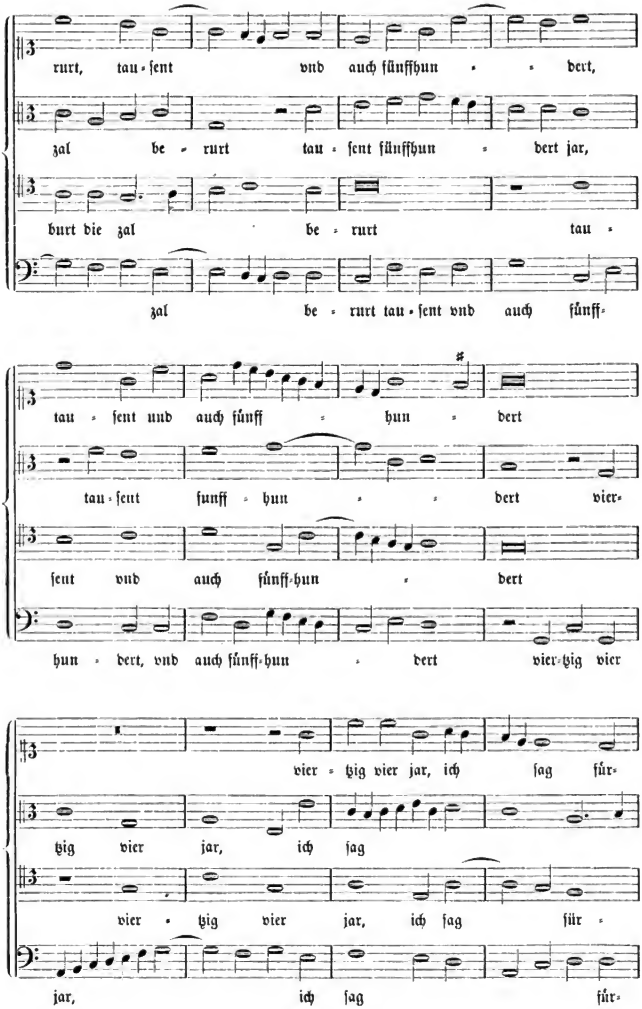
Forſter III, Nr. 78. (Ausgabe von 1563.)



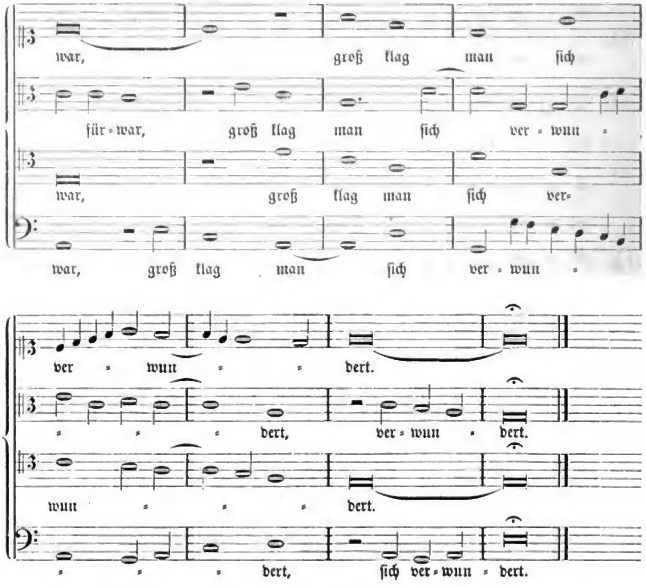
Digitized by Google



Digitized by Google

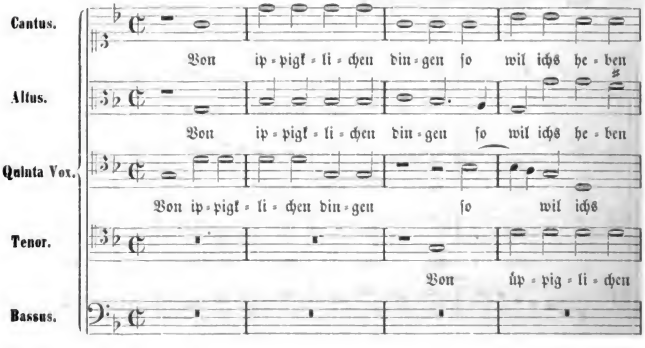


Digitized by Google

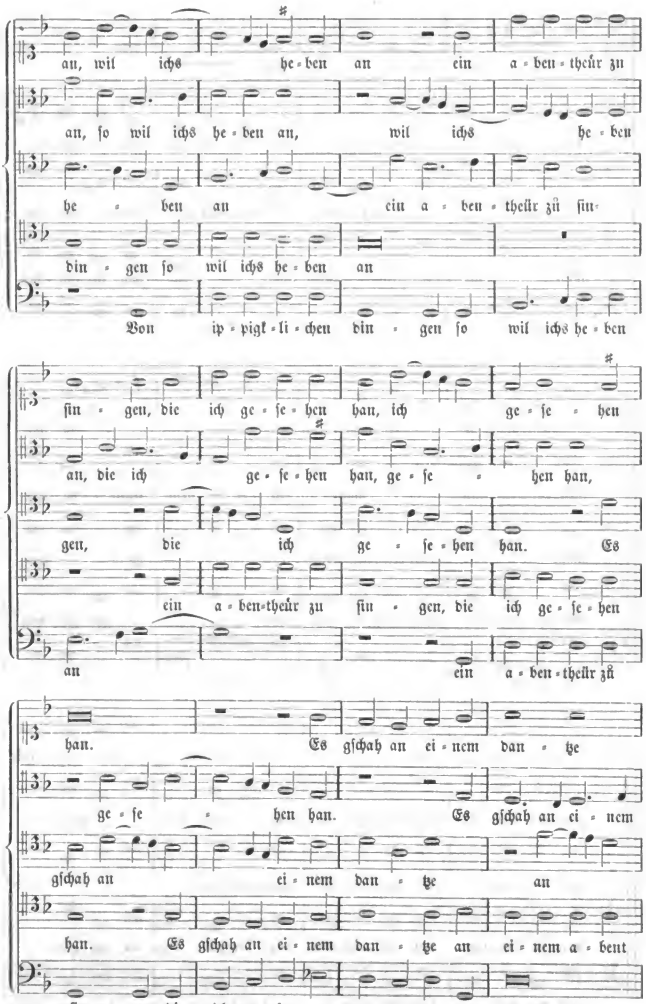


Beilage 17, zu Ton CI. Satz von **Matthias Greitter.**

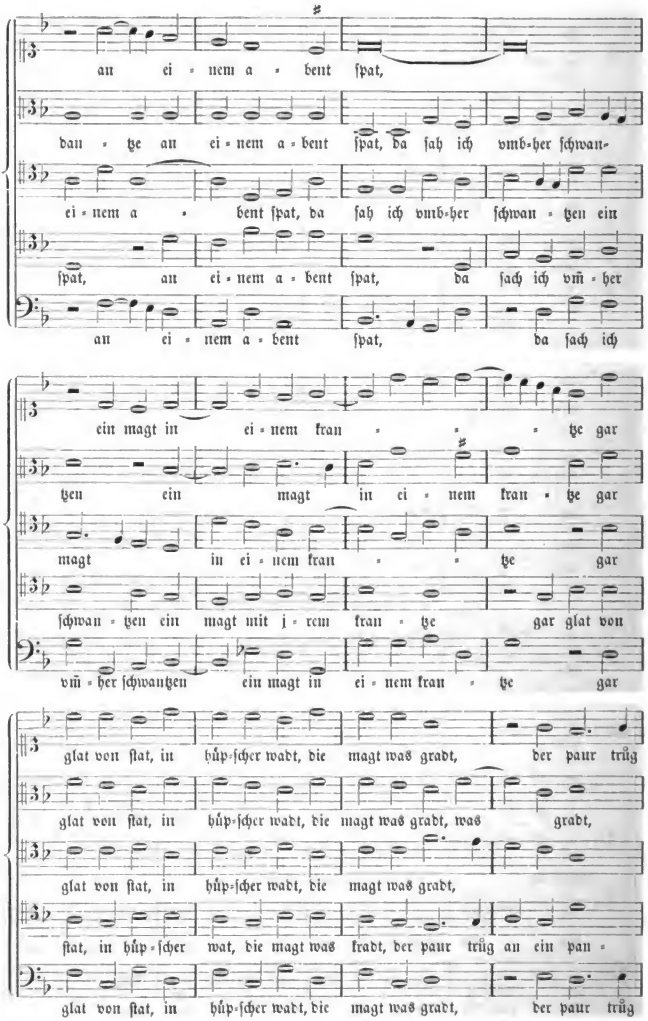
Fünf und sechzig Teutsche Lieder, Nr. 62.



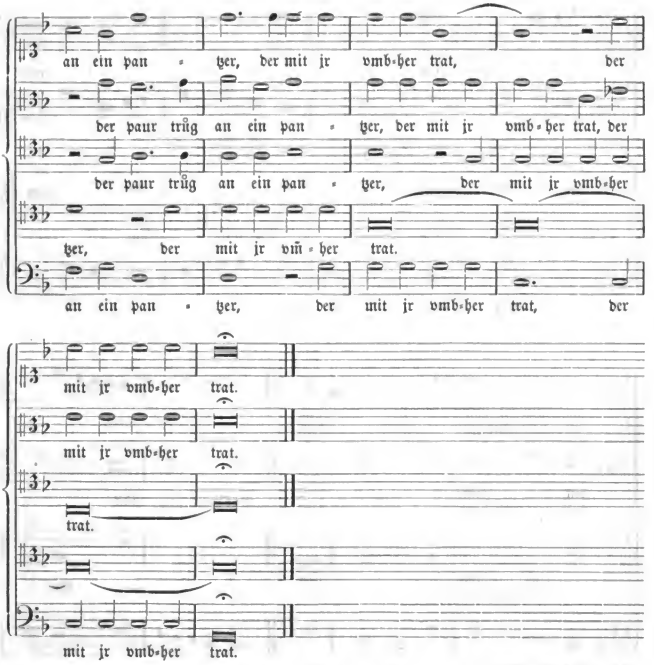
Digitized by Google



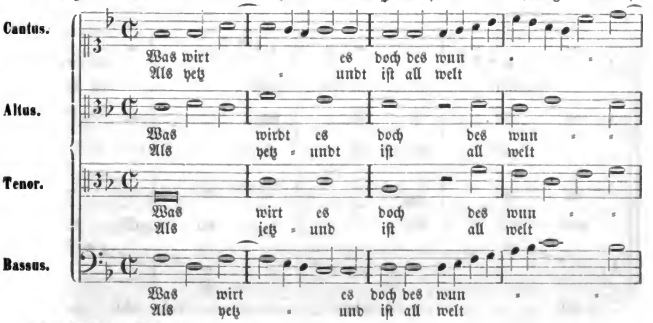
Digitized by Google



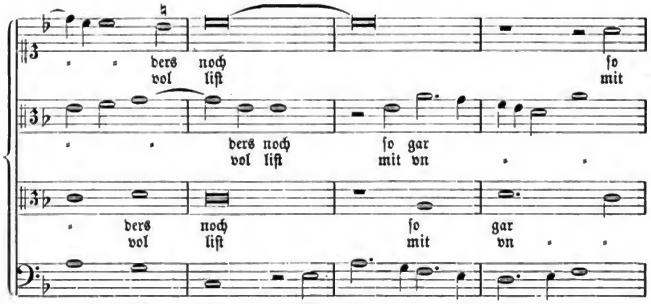
Digitized by Google

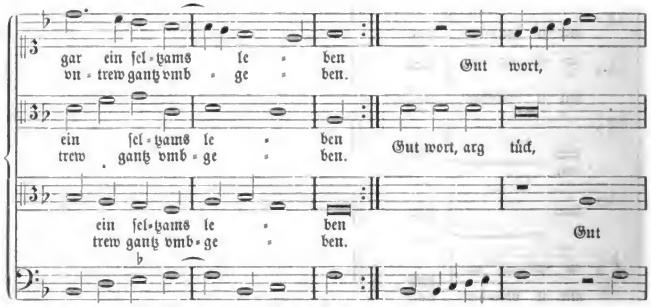


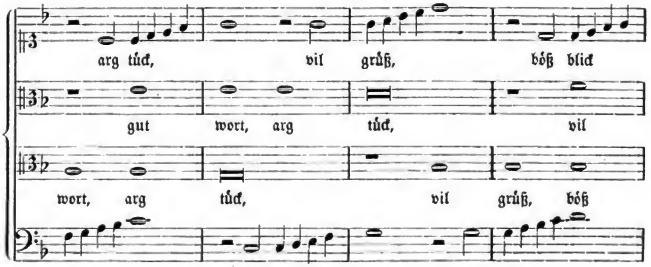
Beilage 18, zu Ton CIV. Satz von **Ludwig Senfl.** Forster I, Nr. 24. (Ausg. v. 1560.)



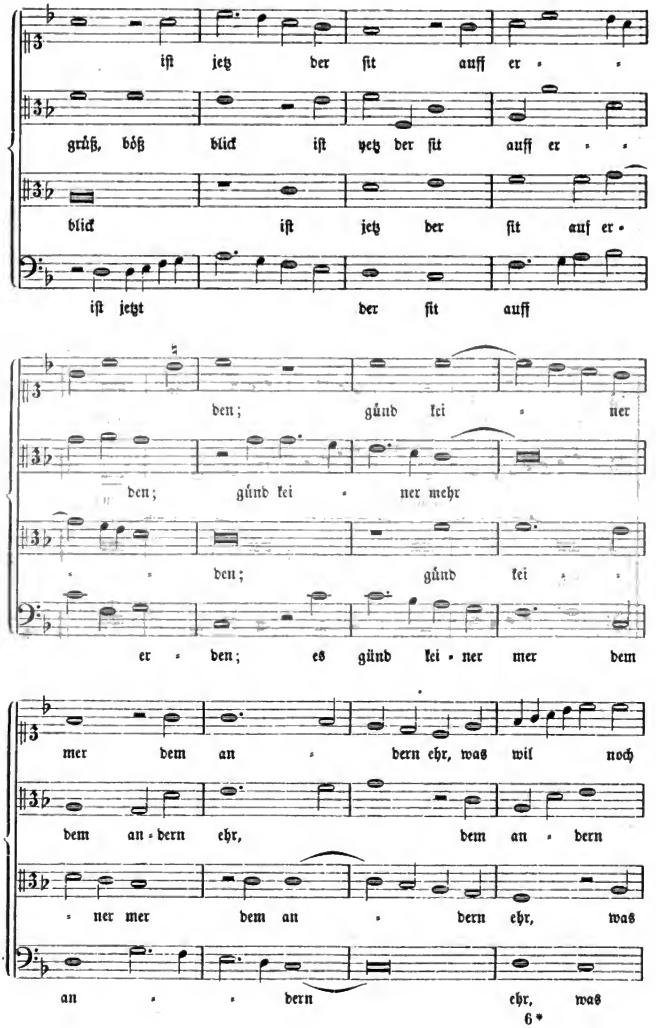
Digitized by Google



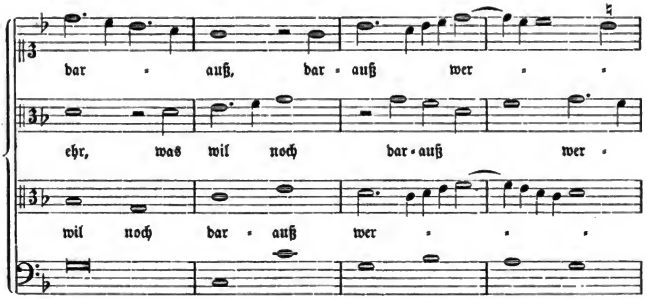


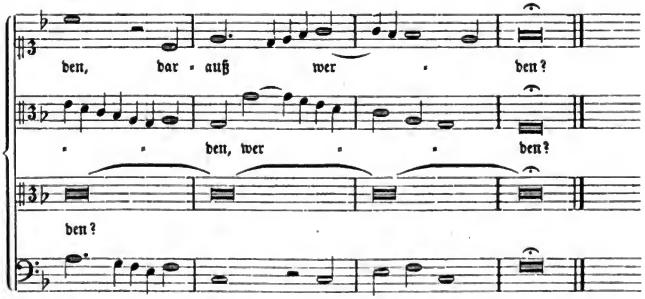


Digitized by Google



Digitized by Google





GERMAN SEMINAR LIBRARY
TAYLOR
INSTITUTION
OXFORD

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Digitized by Google